

JOURNAL OF ROMANIAN LITERARY STUDIES

Issue No. 10/2017

International Romanian Humanities Journal

Published by ARHIPELAG XXI PRESS, Tîrgu Mureş



Arhipelag XXI Press

ISSN: 2248-3004

The Journal of Romanian Literary Studies is an international online journal published by the ALPHA Institute for Multicultural Studies in partnership with the Department of Philology at Petru Maior University in Targu-Mures, and the "Gh. Șincai" Institute of Social and Human Research Research of the Romanian Academy. It is an academic publication open to academics, literary critics, theoreticians or researchers who are interested in the study of Romanian literature, as well as the Humanities. Our essential goal is to set communication paths between Romanian literary and humanistic research and the contemporary European cultural discourse, bringing the most valuable phenomena recorded in the Romanian culture into a beneficial dialogue with the other European cultures.

SCIENTIFIC BOARD:

Prof. Virgil NEMOIANU, PhD
Prof. Nicolae MANOLESCU, PhD
Prof. Eugen SIMION, PhD
Prof. George BANU, PhD
Prof. Alexandru NICULESCU, PhD

EDITORIAL BOARD:*Editorial Manager:*

Prof. Iulian BOLDEA, PhD

Executive Editor:

Prof. Al. CISTELECAN, PhD

Editors:

Prof. Cornel MORARU, PhD

Prof. Mircea A. DIACONU, PhD

Assoc. Prof. Dorin ȘTEFĂNESCU, PhD

Assoc. Prof. Luminița CHIOREAN, PhD

Assist. Prof. Dumitru-Mircea BUDA, PhD

The sole responsibility regarding the contents of the articles lies with the authors.

Published by
Arhipelag XXI Press, Tîrgu-Mureș, România, 2015
8 Moldovei Street, Tîrgu-Mureș, 540519, România
Tel: +40-744-511546
Editor: Iulian Boldea
Editorial advisor: Dumitru-Mircea Buda
Email: editura.arhipelag21@gmail.com
<http://www.asociatiaalpha.comxa.com>

ISSN: 2248-3004

The issues of "Journal of Romanian Literary Studies" are included in the following International Databases : *EBSCO-HOST, Global Impact Factor, Google Scholar, Academia.Edu, Researchgate.org.*

Table of Contents

A COMPLETION OF THE EXISTENTIAL FORMULA

Ștefan Vlăduțescu

Prof., PhD, University of Craiova 15

BARTHES AND LITERATURE AS DISCOURSE

Carmen Petcu

Prof., PhD, University of Craiova 20

LITERARY CRITICISM BETWEEN IRONY, BOOKISHNESS AND EMPATHY

Iulian Boldea

Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 27

THE GEOGRAPHY OF TRADITION. A CASE STUDY: "THE ROMANIAN ETHNOGRAPHIC ATLAS"

Ioan Dănilă

Prof., PhD, "Vasile Alecsandri" University of Bacău 35

SVATURILE UNUI PARINTE BUNU CATRA FIULU SEU DE ION CODRU DRĂGUȘANU. THE TEXT AND THE ORIGINAL

Mircea Ardeleanu

Prof., PhD, „Lucian Blaga” University of Sibiu 42

THE ETHICS OF ANA BLANDIANA’S PROIECTE DE TRECUT AND THE ESTHETIC EXORCISM OF TRAUMA

Simona Antofi

Prof., PhD, "Dunărea de Jos" University, Galați 63

IMAGODOLOGY AND MESSAGE

Ștefan Vlăduțescu

Prof., PhD, University of Craiova 69

THE FORMULA OF THE PARABLE WITH POST-TOTALITARIAN AIM AND THE POSTMODERNIST REVIVAL OF THE NARRATIVE

Simona Antofi

Prof., PhD, "Dunărea de Jos" University, Galați 73

SIMILARITIES AND DIFFERENCES BETWEEN THE GRAMMAR OF DIMITRIE EUSTATIEVICI

BRAȘOVEANUL, 1757 AND THE ORTHOGRAPHY OF CONSTANTIN DIACONOVICI – LOGA, 1818

Loredana-Liliana Buzoianu

Associate Professor, PhD, "Dunărea de Jos", University of Galați 77

BOLINTINEANU, UNDER THE INFLUENCE OF "CONTEMPORARY PARNASSUS"

Adrian Petre Popescu

Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu 83

SCHOLARLY COGNITIVE DISSONANCE: THE FOUR "SHOWERS OF GOLD"

Dragoş Avădanei

Assoc. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi..... 91

BETWEEN SPACES - MIROSLAV KRLEŽA

Carmen Dărbăuş

Assoc. Prof., Ph.D., Technical University of Cluj-Napoca, CUNBM..... 98

ANALYSIS OF THE CONNOTATIVE AND DENOTATIVE MEANINGS OF THE TERM "DRAGON" (BALAUR)
AS IT APPEARS IN THE ROMANIAN PHYTONYMY

Radu Drăgulescu

Assoc. Prof., PhD, „Lucian Blaga” University of Sibiu 104

CREATIVITY IN ADVERTISING

Carmen Neamţu

Assoc. Prof., PhD, "Aurel Vlaicu" State University, Arad..... 111

CONTEMPORARY THERAPEUTIC RESACRALIZATIONS IN MOTIVATIONAL LITERATURE. HUMAN BEING,
GOING WHERE?

Gabriela-Mariana Luca

Assoc. Prof., PhD, "Victor Babeş" University of Medicine and Pharmacy, Timişoara 115

SALMAN RUSHDIE-THE CONTEMPORARY MIGRANT

Irina Toma

Assoc. Prof., Phd, Petroleum – Gas University of Ploieşti..... 123

DIGITAL CONTENT MANAGEMENT

Elena Tîrziman

Prof., PhD University of Bucharest 129

A STYLISTIC-COGNITIVE APPROACH TO WILFRED OWEN'S POEMS ABOUT THE WAR

Clementina Alexandra Mihăilescu

Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu 134

ENGLISH FRANCA AND ITS ANGLICIZATION SIDE EFFECTS

Violeta Negrea

Prof., PhD, Academy of Economic Studies, Bucharest 141

SUR LES RACINES DE L'ESOTERISME DANS L'ANCIENNE PENSEE EGYPTIENNE

Nicolae Iuga

Prof., PhD, "Vasile Goldiş" Western University of Arad 146

A PAGE FROM THE HISTORY OF THE ROMANIAN FROM THE SOUTH OF THE DANUBE. THE MEMOIRS OF THE AROMANIAN GEORGE P. GHEORGHIU	
Claudiu Cotan	
Assoc. Prof., PhD, "Ovidius" University of Constanța	157
AN ANALYSIS OF THE LITERARY TEXT FROM THE PERSPECTIVE OF GRAMMATICAL ANAPHORA	
Mioara Mocanu	
Assoc. Prof., PhD, "Gh. Asachi" Technical University, Iași.....	168
DESIGNING AN ONLINE COURSE: FREE EDUCATIONAL TOOLS FOR ESP (FET-ESP)	
Anișoara Pop	
Assoc. Prof., PhD., University of Medicine and Pharmacy, Tîrgu-Mureș	176
SETTLEMENTS AND BUILDINGS OF EARLY BRONZE AGE ON THE TERRITORY OF ROMANIA	
Ioana-Iulia Olaru	
Assoc. Prof., PhD., "George Enescu" University of Arts, Iași.....	183
ELEMENTS OF METAPHYSICAL ARCHTPOLOGY: BEEINGS AND DIFFERENTIALS	
Adriana-Claudia Cîtea	
Assoc. Prof., PhD, "Ovidius" University of Constanța	188
THE IMAGES AND THEIR HISTORY. THE POLITICAL USAGE OF IMAGOLOGY (I)	
Otilia Sîrbu	
Lecturer PhD. , Hyperion University, Bucharest.....	195
STYLISTIC ASPECTS OF THE TEXT OF THE DIDACHE. SERMON ON THE ASSUMPTION OF THE THEOTOKOS	
Mariana Vârlan	
Lecturer, PhD., "Valahia" University, Târgoviște.....	202
THE PUBLIC FUNCTIONARY – A LINGUISTIC APPROACH	
Adelina Iliescu	
Lecturer, PhD., University of Craiova	208
LE VOYAGE RÉTROSPECTIF DE FRANZ HELLENS – UNE AFFAIRE DE GOÛT ?	
Aurora Băgiag	
Lecturer, PhD., "Iuliu Hațieganu" University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca	213
BETWEEN HISTORY AND STORY (THE ADVENTURE OF REWRITING THE PAST CONTEMPORARY ROMANIAN LITERATURE)	
Catrinel Popa	
Lecturer, PhD., University of Bucharest	224

PERSPECTIVES ON POSTMODERNISM AND THE HISTORICAL FICTION

Olivia Chirobocea

Lecturer, PhD, "Ovidius" University, Constanța 233

CRITICISM IN RALPH ELLISON'S INVISIBLE MAN

Amada Mocioalcă

Lecturer, Ph.D., University Center of Drobeta Turnu Severin – University of Craiova..... 243

REVERBERAȚIA IDENTITARĂ ÎN CASA SPIRITELOR

Andreea Iliescu

Lecturer, PhD., University of Craiova 249

ARTISTIC DEVELOPMENTS OF PRE-RAPHAELITE PAINTERS SUBSEQUENT TO THE DISSOLUTION OF THE BROTHERHOOD

Lavinia Hulea

Lecturer, PhD., University of Petroșani 257

L'ÉPREUVE DU LABYRINTHE. UNE LECTURE MYTHOCRITIQUE DU LABYRINTHE DANS LES FICTIONS DE MIRCEA ELIADE ET MICHEL TOURNIER

Daniela Mirea

Senior Lecturer, Military Technical Academy, Bucharest..... 265

THE MEDIA CULTURE IN THE ERA OF GLOBALIZATION

Oana Andreea Contoman

Lecturer, PhD., "Dunărea de Jos University" of Galați 277

THE PREPOSITION "VON" AND ITS FUNCTIONS

Emilia Ștefan

Lecturer, PhD, University of Craiova 286

THE ROLE OF HUNGARIAN CULTURE IN THE DEVELOPMENT OF ROMANIAN CULTURAL MOVEMENT DURING THE 18TH AND 19TH CENTURIES

Nagy Imola Katalin

Lecturer, PhD., Sapientia University of Tîrgu Mureș 297

VIRGINIA WOOLF'S AND GRAHAM SWIFT'S THEORIES ON NOVELS IN THEIR DIARY AND AUTOBIOGRAPHIC WRITINGS

Irina-Ana Drobot

Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest 310

STEREOTYPES IN SPIKE LEE'S DO THE RIGHT THING AND BAMBOOZLED

Adela Livia Catană

Assist. PhD., Military Technical Academy, Bucharest..... 316

PATTERNS OF VIOLENCE IN GREEK AND ROMANIAN RURAL SETTINGS

Catalina Elena Prisacaru

KU LEUVEN Research Assistant Intern 321

FEMINIST THEORIES OF SUBJECTIVITY: JUDITH BUTLER AND JULIA KRISTEVA

Roxana Elena Doncu

Assistant Lecturer, "Carol Davila" University of Medicine and Pharmacy, Bucharest 332

ARGHEZI'S PSALMS AT THE INTERFERENCE BETWEEN THE EAST AND THE WEST

Ion Popescu-Bradicieni

Assist.Prof., PhD, "Constantin Brâncuși" University of Târgu-Jiu 337

A HEALTHY MIND MAKES THE BODY HEALTHY – OR AN APOLOGY FOR MAN'S MENTAL HEALTH

Florin Vârlan

Assist. Prof., PhD, Valahia University, Târgoviste 341

POUR UNE DÉFINITION DE L'IDIOLECTE

Anca Lungu Gavril

Phd Student, "Alexandru Ioan Cuza" University, Iași 346

TRANSLATING RELIGIOUS TEXTS. OVERCOMING CHALLENGES

Ana-Maria-Cristina Butnariu

PhD. Student, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iași 351

A PERSPECTIVE UPON DEATH IN ANTIM IVIREANUL'S DIDAHII

Doina Pologea

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 360

MANIFESTATIONS AND FINALITIES OF OBSESSION IN THE NOVELS OF GIB I. MIHĂESCU

Adelina Lascu (Beldugan)

PhD. Student, University of Pitești 363

FĂNUȘ NEAGU IN THE PROSE OF 1960S

Raluca Giurgiulescu

PhD. Student, Technical University of Cluj Napoca 368

POETIC TRANSYLVANISM IN THE CASE OF GHEORGHE PITUȚ

Carmen Hurubă (Dudilă)

Phd., "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 371

TRANSLATE USING A "HIPTIONARY"

Puskás-Bajkó Albina

PhD. Student, "Petru Maior" University, Târgu Mureș 380

AN OVERVIEW OF THE EVOLUTION OF CHILDREN'S LITERATURE IN POLAND

Magdalena Filary

PhD, University of Craiova 385

ELEMENTS AND ASPECTS OF OBSESSION IN THE NOVEL OF LIVIU REBREANU

Adelina Lascu (Beldugan)

PhD Student, University of Pitești 391

THE PRESENCE AND QUALITY OF ACADEMIC DEGREE AND COURSE DESCRIPTIONS ON THE
ROMANIAN UNIVERSITIES WEBSITES – A MUST IN THE INTERNATIONAL CONTEXT OF
HIGHER EDUCATION NOWADAYS

Ioana Carmen Păștinaru

PhD Student, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iași 396

LANDMARKS OF THE ANIME CULTURE IN ROMANIAN LITERATURE

Adrian Nicolae Cazacu

PhD. Student, Bucharest University of Economic Studies 403

LA PROSTITUTION DANS L'ART PHOTOGRAPHIQUE EN FRANCE AU XIXE SIECLE

Tórk Mădălina-Ioana

PhD. Student, "Babeș-Bolyai" University, Cluj-Napoca 407

CLASSICISM, ROMANTISM AND MODERNITY IN THE ODOBESCIAN LITERARY CREATION

Elena Lavinia Diaconescu

PhD. , University of Pitești 410

THE SECESSION PAINTINGS ILLUSTRATED IN THE PALACE OF CULTURE FROM TÂRGU MUREȘ

Cristiana Puni

Phd., "Babeș-Bolyai" University, Cluj-Napoca 422

THE IMPOSED CRISIS OF MODERNITY AND THE "REBELLION" OF POSTMODERNISM

Gabriela Anamaria Gâlea

PhD Student, "Titu Maiorescu" National College, Aiud 428

THE INFLUENCE OF CHRISTMAS CAROLS IN THE PRESENT

Bianca Teodorescu

PhD Student , University of Craiova 437

JEAN-PHILIPPE BLONDEL, G 229. ENSEIGNER AVEC ATTACHEMENT ET PASSION

Emanuel Turc

PhD. Student, "Babeș-Bolyai" University, Cluj-Napoca 442

INFLUENCE OF THE ANIME CULTURE UPON THE FILM INDUSTRY

Adrian Nicolae Cazacu

PhD Student, Bucharest University of Economic Studies

INFLUENCE OF THE ANIME CULTURE UPON THE GAMING INDUSTRY

Adrian Nicolae Cazacu

PhD Student, Bucharest University of Economic Studies..... 453

THE MODERN VALENCES OF THE PARADIGM OF FRIENDSHIP BETWEEN NICOLAUS OLAHUS AND
DESIDERIUS ERASMUS

Olesea Țurcan (Panciu)

Phd, University of Pitești 457

THE CLASSICAL FRIENDSHIP BETWEEN CICERO AND ATTICUS

Olesea Țurcan (Panciu)

PhD. Student, University of Pitești 466

THE THEATRIC AND PLASTIC REVIEW – THE ORIGINS OF IONESCU’S THEATRE

Iulia Luca

Phd. Student, "Petru Maior" University of Țirgu Mureș 476

HERVE BAZIN, LE DIEU DU FEU

Bartoș Bianca-Livia

Phd., "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca..... 485

THE HISTORIES OF LITERATURE BETWEEN FORM AND SUBSTANCE

Roxana-Oana Mîndru

PhD. Student, "Petru Maior" University of Țirgu Mureș..... 492

THE ECONOMIC STATUS OF THE JEWS DURING THE MIDDLE AGES: HISTORICAL AND LITERARY
CONVERGENCES

Claudia Bosoi

PhD. Student, University of Bucharest

Teodora-Georgiana Amza

PhD. Student, University of Pitești 510

BETWEEN 'THE PRESENT SELF' AND 'THE SELF TO BE'

Anamaria Dobrescu (Popa)

PhD., "Petru Maior" University of Țirgu Mureș..... 517

ESPACE DE LA MÉTROPOLE DANS L'ŒUVRE DE PIERRE MICHON

Alina Pintican

PhD., "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca 523

RADU COSAȘU AND THE COVERAGE OF THE NON-EVENIMENTIAL: OCOLUL PĂMÂNTULUI ÎN 100 DE
ȘTIRI

Kerstin Botezatu

PhD., University of Bucharest..... 530

THE TIME LABYRINTH IN MIRCEA ELIADE'S SHORT-STORIES

Mihaela-Alina Chiribău-Albu

PhD., "Ferdinand I" National College, Bacău..... 537

THE LITERARY BACKGROUND OF JOSEPH CONRAD'S FICTION

Dimitrie Andrei Borcan

PhD Student, Ovidius University of Constanta..... 543

MESSIANIC EXPECTATION AND FUNCTION IN THE NOVEL OF CREPUSCULAR UNIVERSES

Andreea Heller-Ivancenko

PhD Student, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca..... 554

MASTER MANOLE-VALERIU ANANIA, RELIGION AND ANTHROPOLOGY

Alina Luciana Oltean

PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş..... 560

THE MYTHICAL / THE SYMBOLIC/ THE ONEIRIC IN THE WORKS OF OCTAVIAN PALER

Szilágyi (Szövérfi) Judit-Mária

PhD., "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 569

THE TEMPTATION OF ANDROGYNY IN MIRCEA CĂRTĂRESCU'S WORK

Silvia-Maria Munteanu

PhD, "D. Ghika" Technical College, Comăneşti 578

JUCĂRII PENTRU LILY – A PLEADING FOR THE METAPHOR

Livia-Elena Neagoe

PhD., University of Bucharest..... 587

COLOURFUL TEETH: A NEW POSTCOLONIAL REALITY IN ZADIE SMITH'S NOVEL

Patricia-Dorli Dumescu

"Victor Babeş" University of Medicine and Pharmacy, Timişoara 595

PAZUZU AND LAMATSHTU – THE DEMONIC COUPLE IN THE BABYLONIAN MITOLOGY

Petru Adrian Danciu

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University, Alba-Iulia 602

COSTANTIN STAMATI: A "NOTEWORTHY" PREDECESSOR OF ROMANIAN FANTASTIC PROSE

Mihaela-Gabriela Păun

PhD Student, University of Bucharest..... 615

THE MAN WITHOUT A FACE

Carmen Ioana Popa

PhD., "1 Decembrie 1918" University, Alba-Iulia 625

ALEXANDRU PALEOLOGU'S FIRST CULTURAL MEETINGS

Ioana Miha

PhD. Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia 632

WUT TUT GUT IN BERLIN UND ZÜRICH. EINE KLEINE DADALOGIE

Roxana-Sînziana Rogobete

PhD Student, West University of Timișoara 636

DEFINITE DETERMINATIVE ARTICLE OR OTHER MORPHEMIC STATUS?!

Diana-Maria ROMAN

PhD, "Babeș-Bolyai" University, Cluj-Napoca..... 642

INVARIABLE AND/OR NON-FLEXIBLE WORDS?!

Diana-Maria Roman

PhD, "Babeș-Bolyai" University, Cluj-Napoca..... 653

THE DANCE UTOPIA- THE FATE OF THE RYTHM

Florentina Gabriela Stroe (Didin)

Phd Student, University of Pitești 662

THE JOURNEY – A FORM OF DISSOLUTION IN LIVIU REBREANU'S NOVEL

Florentina Gabriela Stroe (Didin)

PhD Student, University of Pitești 668

THE INTERNAL STRUCTURE OF PPS. SOME SYNTACTIC AND SEMANTIC MATTERS

Tania Zamfir

PhD Student, University of Bucharest 673

TOZGREC. THE WORLD AS AN IMPERFECT SYSTEM AND THE REPULSION FOR FICTION

Adriana Dana Listes Pop

Phd., "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca..... 681

TRANSLATING THE WOUNDS OF THE BIAFRAN WAR

Daniela-Irina Darie

PhD Student, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iași 689

TRAUMA AS A MYTHICAL VOYAGE IN WOLE SOYINKA'S "SEASON"

Daniela-Irina Darie

PhD Student, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iași 696

THE REPRESENTATIONS OF FEMINITY IN VOICULESCU'S NATURE

Iuliana Voroneanu(Păunescu)

PhD, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia..... 702

ABOUT SPACES, LIMITS AND WANDERINGS IN "A WOMAN FOR APOCALYPSE", BY VINTILA HORIA

Liliana Danciu

PhD, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia 707

LE CHAMP SEMANTIQUE DU MOT CHAT

Adela-Marinela Stancu

Université de Craiova 715

AN APPROACH OF DENTAL ACT WITH YOUNG PUPILS

Ramona Vlad, DMD and Maria Dorina Pașca, Assoc. Prof., PhD

University of Medicine and Pharmacy, Tîrgu Mureș 723

DIO MI POTEVI – OTELLO'S PRAYER

Letiția Goia

"Iuliu Hațieganu" University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca 731

DIVERSITY ISSUES OF EXILE: BETWEEN IDENTITY AND MIGRATION

Ana-Elena Costandache

"Dunărea De Jos" University of Galați 735

L'ESPACE SÉMANTIQUE ASSOCIÉ À DESCENDRE

Oana-Maria Păstae

Université « Constantin Brâncuși » de Târgu-Jiu, Roumanie 740

QUALITY OF LIFE AND LIFESTYLE – BENCHMARKS IN EVALUATING PATIENTS WITH INFLAMMATORY BOWEL PATHOLOGY

Ionela-Anca Pinteș-Simon

Internal Medicine Resident Physician,

Emergency County Hospital Tîrgu Mureș 746

AETAS AUGUSTANA – O PERSPECTIVĂ ISTORICO-LITERARĂ

Dorica COCA

"Alexandru Ioan Cuza" University, Iași 756

ON THE BORDER BETWEEN CULTURAL VALUES AND MEDICINE

Author 1: Andreescu Cristina Veronica, PhD, Lecturer, University of Medicine and Pharmacy „Carol Davila” Bucharest

Author 2: Andronache Liliana Florina, PhD, Assistant Lecturer, University of Medicine and Pharmacy „Carol Davila” Bucharest 760

"A KINGDOM FOR A CIGARETTE"

Simona Catrinel Avarvarei

"Ion Ionescu de la Brad" University of Iași 764

THE SENZORIAL DISCOURSE IN HORTENSIA PAPADAT BENGESCU, BETWEEN PSYCHOANALYSIS AND ESTHETICS Simona Liutiev PhD Student, University of Pitești	770
INFORMATION INSTRUMENTS IN THE ARCHIVE. THE ARCHIVE CATALOGUE Diana Maria Dăian PhD, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca	780
ANTON PANN BY LUCIAN BLAGA. POVESTEA VORBEI VS. CÂNTUL MUT Lucian Vasile Bâgiu Senior Lecturer, PhD, Lund University.....	786
BIHOR COUNTY PRESS (1848-1918) – BEGINNINGS, EVOLUTION AND CONTRIBUTIONS TO THE SPREAD OF BOOKS AND CULTURE IN BIHOR Claudia Florina Pop Lecturer, PhD, University of Oradea.....	796
RECOMPOSING THE IMAGE OF JUNIMEA. SOME ASPECTS REGARDING THE CRITICAL RECEPTION Adriana Stan PhD, "Iuliu Hațieganu" University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca.....	803
ANOTHER POLIPHONY OF COLOURS AND SPACES IN BACOVIA'S POETRY Maria Holhoș, Dr., "Horea, Cloșca și Crișan" National College, Alba-Iulia and Andra Gabriela Holhoș, Liceul cu Program Sportiv, Alba-Iulia.....	809
SYMBOLISME ET IMAGINAIRE DE LA MEMOIRE PATERNELLE DANS L'ŒUVRE DE JEAN ROUAUD Olivia Rusu "Gheorghe Asachi" Technical University of Iași	817
CAMIL PETRESCU – THE DRAMATIC REVIEWER Iulian Bitoleanu PhD, "Anastasescu" National College, Roșorii de Vede, Teleorman	822
ION BUDAI-DELEAN. BIO-BIBLIOGRAPHIC LANDMARKS Oana Roxana Vălean PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia	826
THE WRITING OF THE DISSOLUTION AND THE REGIMEN OF THE DENIAL. NEW PARTICULARITIES Doina Emanuela Vieriu PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași	833

LITERARY SENSITIVITY OF A PHYSICIAN

Author 1: Andronache Liliana Florina, PhD, Assistant Lecturer, University of Medicine and Pharmacy „Carol Davila” Bucharest

Author 2: Andreescu Cristina Veronica, PhD, Lecturer, University of Medicine and Pharmacy „Carol Davila” Bucharest 844

SADOVEANU'S NOVEL BETWEEN MODERNISM AND POSTMODERNISM

Ion Popescu-Bradicieni

Assist.Prof., PhD, “Constantin Brâncuși” University of Târgu-Jiu 849

L'APPORT DE JEAN PIERRE VERNANT DANS LA RELECTURE DES DEUX MYTHES FONDATEURS GRECS:
LE MYTHE DES AGES ET LE MYTHE DE PROMETHEE

Emilia Ndiaye, Université d'Orléans, France; Magdalena Indries, Université d'Oradea 860

ALEXANDRU PHILIPPIDE AND THE TYPOLOGY OF RHETORIC FIGURES

Gabriela Crăciun (Buican)

University of Pitești 870

MEMOIRS OF A PHYSICIAN

Radu Mirela, PhD. Lecturer, Faculty of Medicine, “Titu Maiorescu” University, Bucharest; Stoica

Diana Silvana, PhD. Assistant, Politehnica University, Bucharest 875

HEDGING IN WRITTEN ACADEMIC DISCOURSE: POLYPRAGMATIC FUNCTIONS, COOPERATION AND
POLITENESS

Monica Mihaela MARTA

“Iuliu Hațieganu” University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca 880

MOTION – EMOTION

Veronica Gaspar

Assoc. Prof., PhD, National University of Music, Bucharest 887

THE THEORY AND PRACTICE OF HISTORIOGRAPHIC METAFICTION IN POSTMODERNISM

Laurențiu Ichim

Lecturer, PhD, “Dunărea de Jos” University of Galați 897

VALERIU ANANIA, MEMORIES FROM COMMUNIST PRISONS

Ana-Gabriela Pop

PhD Student, “Petru Maior” University of Tîrgu Mureș 904

A COMPLETION OF THE EXISTENTIAL FORMULA

Ștefan Vlăduțescu

Prof., PhD, University of Craiova

Abstract: In the tableau of the current Romanian narrative, Augustin Buzura enhances within the novel of critical analysis intellectual heroes, memorably defined by means of an existential recognizable formula. His books, that appeared 3-4 years before 1989 and every decade after this period, focus on physicians, ("The absentees" and "Vanities") or journalists, ("The faces of silence," "Faded roads" and "Requiem for madmen and beasts"). By his latest novel, ("An account of loneliness," Iași, Polirom, 2009), the writer approaches the physician that follows after the journalist: Cassian Robert follows Matei Popa from "Requiem" (1999). At the same time, the completion of the existential formula specific to Buzura's hero is achieved.

Keywords: existential formula, communication, identity, psychological problems, panic attack

1. Introduction

Cassian Robert has the characteristics that make identifiable as pattern the protagonists of all the novels written by Augustin Buzura until the present moment: they all stand for "acute, traumatizing, lucid up to despair consciousnesses," beings that "contemplate and judge reality from the angle of an outraged subjectivity, unable to accept the compromise" (as E. Simion shows, 1978). Their presence within the diegesis is justified by the need to display a certain "troubled consciousness," "confusing consciousness" (N. Manolescu, 2008) and analyze the toxic situation present in an explanatory statement, elucidation, clarification.

The book entitled "An account of loneliness" represents an extension of Augustin Buzura's Romanian Poetics. In "Notebook" (Buzura, 1981), the writer was pointing out the fact that "the real, sincere books are but a path against solitude and pain." The passage of time helped a real book go through loneliness, it did not turn into its enemy. The novel under discussion begins suddenly (Cristea-Enache, 2009; Boldea, 2011; Voncu, 2016). After a disease that he himself could not understand, although he was a physician, almost 70 years old, Cassian Robert leaves home and starts living in a small house on the top of a mountain. He leaves his son, Dan and his concubine, Claudia, a note, letting them know that was not going to come back home, without mentioning where he was, as they had no idea about the hut that he had built in time; they "do not even suspect it exists." The decisive motivation of the leaving-retreat is caused by his helplessness to endure the humiliation of being taken care of and of being looked at compassionately. He thus "sets himself free from the pity and support" offered by his family. Considering his inability to diagnose his own disease to be a major failure, C. Robert searches for contentment in the limits of his other passion: mountain climbing. Lacking health, affected by negative feelings and dark, gloomy thoughts, he meets Mara again, the orphaned daughter of his platonic love, Teodora, whom he had met while he was a young man. He reveals her his intention to climb Piatra Sfântului, (The Saint's Rock) ("The edge of life"), after two failed attempts during his youth. Although he knew very well that the mountain was "difficult to conquer, if not impossible," he had decided to make another attempt. By putting this project into practice, the physician hopes to get rid of his obsession with loneliness and failure. At the same time, he invests energy in the process of describing and writing down about what happens to him, hoping thus to obtain the final liberation (Buda, Grigore & Boldea, 2011). He hopes that

this liberation will fulfill his “need” to live a “normal” life. Once she finds out about the physician’s plan, feeling in her turn lonely and wanting to die, Mara decides to accompany him on the mountain, whatever the risks. The discussions help Mara and Cassian Robert know each other well. The confessions they make to one another helped them bond with one another so much that they come to love each other. Acknowledging an argument mentioned by Buzura in “The terror of illusion” (2004), “the moments of confession” prove to be “crucial in a man’s life.” His decision to save Mara out of love, while they were still on the mountain makes Cassian want to go back to town together with the young lady: “the need to live was taking shape.” Their love story and self-analysis deal with just one of the four narrative horizons of the novel.

The second one is represented by the effort to formulate in writing that first eventful horizon (Ciuperca & Ciuperca, 2015; Mangra & Dumitru, 2015; Negrea & Dumitru, 2016).

A third horizon is represented by story of his father-in-law, Darius Pop.

The fourth horizon, delineated by italics, is made up of the reflections on failure, loneliness and death, belonging to several remarkable creative spirits: Borges, Epictet, Tolstoy, Cicero, J. Green, L. Durrelle, B. Pasternak etc.

2. Panic attack

At the level of events, without any trace of tragic accents and after one of Mara’s statements, according to which “ever since you have come into my life, I have been seized with panic,” R. Cassian describes his suffering as being related to what is called panic attack. From this point of view, Buzura is not a typical literate. On the contrary, as he himself used to say, he is a “human being focused on the knowledge of the human soul and its pathology.” As a graduate of psychiatry when the panic attack and panic disorders were not clearly delineated, Buzura makes now the epic experiment of a case of panic attack, pondering on the theme of failure, loneliness and death. As we know, DSM IV describes the panic attack as a fear manifested somatically, (sensation of suffocation, palpitations, perspirations, the feeling of having a lump in one’s throat, pins and needles, depersonalization, dizziness, the sensation of losing one’s consciousness). The panic attack appears suddenly and it lasts between 1 and 20 minutes, with a frequency of at least 1 very two days; unless it is treated, it develops into the panic disorder. The attack begins with palpitations accompanied by fear; these combine to bring about the thought that “I feel sick,” which in its turn results in a lack of air, that gives the sensation of “suffocation;” this is followed by a lump in one’s throat that fear turns into the false feeling that “I am going to die,” “I am alone and I am going to die”. This kind of attack rapidly seizes the anancastic personalities of both Cassian and Mara: perfectionist individuals, lacking self-confidence, animated by their permanent need to delay and check things. There is a standard situation in the book: “You did not have to worry, it was just an ordinary panic attack, that you could not have stopped. With time, you find yourself confronted with certain impossible experiences, obsessions and fears determined by the same ordinary cause: the approach of death. You are alone in front of death, nobody can do anything for you anymore, you must look into its eyes and you are certainly scared. I have written several studies, I have read several others, but they have not been of any help to me, although I knew that this is how things are, that panic does not mean death” (p. 229).

Actually, Cassian Robert is identical with Mihai Bogdan and Matei from “The absentees” (1970). The young psychiatrist M. Bogdan wanted to escape the “bad solitude.” He searched for a place where he could “take refuge” and came to the conclusion that such a place would be a house in the countryside. He considered Matei “my senile prototype.” Without making use of harsh words, we could say that doctor Cassian Robert stands for the “senile” - wise prototype of Mihai Bogdan. We must take into account the fact that Cassian’s son could have considered his father’s leaving from home as a “senile wandering.” On the other hand, the young M. Bogdan makes the following statement: “There is no way I can lose (...), even if I

will remain alone,” “you are always running from something.” The old man C. Robert becomes aware of the following things: “I have loved, I have hated, I have won, but but more than anything, I have lost, similar to any other man;” “I have begun to climb the [mountain – n.n.] ready to lose, not to win.”

We can delineate a situative topic of Buzura’s hero. The writer’s protagonists live simultaneously at three distinct levels: the experiential level, (physical and somatic), the existential and the socio-historical level (world and reality) (Ene, 2014).

At the experiential level, the hero experiences such feelings as: suffering, physical pain, fear, anxiety, helplessness, despair, disillusion. However, this is not the most important level: physical pain is not essential. The basic feeling here is nausea, (Cassian is “much more affected by nausea, than by fear” p. 76). The event that separates the somatic element from the existential one is death (Bogdan, 2016).

The existential level is the decisive level (Popescu, 2014). Moral pain is fundamental in Buzura’s works. It is consciousness that prevails here. The novelist that he seems to admire the most, from whom he quotes a sentence on the first page of the notebook, that is supposed to lie at the basis of the novel entitled “An account on solitude,” is Camus. In “The myth of Sisyphus,” Camus was mentioning that “everything begins with consciousness and nothing is worth anything than by consciousness.” Consciousness is fundamental in the existential formula of Buzura’s hero. Similar to the others, Cassian Robert represents a consciousness, he is a man that turns to himself. At this level, the basic feeling is futility, (“I experience my futility alone, p. 11). The constructive component of the existential formula is represented by facts, (“the serious sound of the fact”). Both facts and acts are happenings, existential-social events, where humiliation, dignity, pride, retreat, cowardice, failure, defeat, knowledge as “lecture of life and of the lived experience” manifest. The creative spirit must shape universal truths out of ordinary happenings. The spirit’s fundamental way of working is lucidity, (“when lucidity is of no help anymore, they turn into a fragile construction,” p. 11).

The third level, the socio-historical level, is represented by such values as: truth, freedom, the good, the beautiful, duty (Strechie, 2008; Militaru, 2012; Cerban, 2012). The significant events are: the defiance of history, heroism, the political intervention. The feeling specific to this level is the absurd. In the case of Buzura, history is weighty, harsh, brutal, violent; it must be endured, tolerated or confronted. History is the domain of appearances. To be able to notice what happens in reality, not just at the superficial level, the individual must refuse routine and search for the truth and freedom: it is only “the truth that counts.” Unfortunately, as Cassian Robert notices, “my table is full of books and truths discovered or understood too late” (p. 59).

In a history overflowing with adversities, the individual can remain a man, even a “man of character.” In relation to history, the individual that thinks, that disagrees with somebody or something, that revolts on the strength of one kind of thinking, is really a human being. Man’s mission is triple. At the experiential level, he must become free of fear, obsessions, (“I have felt I have become free of my old obsessions,” p. 329). At the existential level, man must confront himself: “the big confrontation,” as it is described in “The terror of illusion,” is actually “the confrontation with ourselves, with our own limits.” At the socio-historical level, man must confront history, the world (as form of history) by stating the truth and by the fight for freedom: “should I confront or ignore them?” (p. 307) are the two solutions.

Man is driven (by the need to feel himself free) towards all the three levels: of defeating negative thinking and feelings, of confronting himself with his own limits, of facing history. Analogously, there are three types of suffering: somatic (fear), moral (the panic attack), historical, (oppression). Buzura’s hero experiences three distinct states of mind, namely (the somatic liberation, fulfilled revolt and liberation) and three types of feelings, more precisely,

(disgust, futility and uselessness – “love and all the other feelings have been useless,” p. 200). (Disgust and futility represent specific feelings in “The terror of illusion” as well).

Buzura’s hero lives and at the same time analyzes himself. He meditates in relation to himself and the others. Furthermore, his capacity of reflection goes towards speculation, to deep thinking in relation to himself and his own facts. Man experiences and dwells upon things: on the one hand, Cassian feels things, on the other hand, he meditates upon things, he analyzes them (“The other Cassian had turned into a pretty indulgent, tolerant person,” p. 38; Borges states “I am the other,” p. 178).

In relation to his themes, the novelist has a solemn attitude (that E. Simion, 1978, calls “serious view”), a firm, ethical orientation, (that Nicolae Manolescu, 2008, sees as predominant, considering Buzura to be “a solemn moralist, without the sense of humour”) and a meditative undertaking (that N. Manolescu, 2008, perceives as “indictment”).

Buzura’s rhetoric edifies the epic elements by means of the frequent mobilization of the following negative procedures: the narration, the confession, the retrospection, the introspection, the unfolding of a memory flow, the portrait, the short story, the essay, the multiplication of the narrative voices, the concentration of the narrative time, giving up chronology, the monologue, etc.

3. Conclusion

Augustin Buzura’s heroes relate to themselves and to the world in gnoseological terms. Their gestures are subordinate to knowledge: the protagonist derives such things as wisdom or knowledge from fear or liberation, from disappointment or dignity. It is from this perspective that we must interpret the last words of the novel: “I will discover by death what I could not discover throughout my life...” Death becomes a method of getting familiar with things. Buzura’s gnoseology is unlimited. Everything is experienced and examined by means of a firm, rigorous, categorical consciousness.

BIBLIOGRAPHY

- Bogdan, Cristina (2016). *Moartea și lumea românească premodernă. Discursuri întretăiate*. București, Editura Universității din București.
- Boldea, I. (2002). *Sciitori români contemporani*. Editura Ardealul, Târgu-Mureș.
- Boldea, I. (2011). *Romanian Literary Perspectives and European Confluences*. Éd. Asymetria.
- Buda, D. M., Grigore, R., & Boldea, I. (2011). *Cu cărțile pe masă*. Revista Literară
- Buzura, A. (1981). *Bloc notes*. Editura Dacia.
- Buzura, Augustin (2007). *The Terror of Illusion: A Dialogue with Crisula Stefanescu*. Translated by Delia Dragulescu. Boulder: East European Monographs.
- Cerban, M. (2012). *The Syntactic Structure of Complex Sentences*. Universitaria.
- Ciuperca, E. M. & Ciuperca, C. (2015). *Human Subjectivity and Security*. In Nagy, D; Borcan, V; Calvano, G; et al. (Eds). *Redefining Community in Intercultural Context*, RCIC'15, 4(1), 227-233.
- Cristea-Enache, Daniel (2009). *Viețile altora - Raport asupra singurătății: primul caiet, de Augustin Buzura*. România literară.
- Enachescu, V. A., & Tarabay, D. (2016). *Internet is Changing Cultures*. Review of International Comparative Management/Revista de Management Comparat International, 17(3).
- Ene, M. (2014). *The art of decomposition: Bacovia and european decadence*. Alea: Estudos Neolatinos, 16(1), 135-145.

- Mangra, M. G., & Dumitru, A. (2015). Insurance, Reinsurance and General Inventory of Economic Entities. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing
- Manolescu, N. (2008). Istoria critică a literaturii române: 5 secole de literatură. Ed. Paralela 45.
- Militaru, Petrișor (2012). Știința modernă, muza neștiută a suprarealiștilor. București: Curtea Veche.
- Negrea, X., & Dumitru, A. (2016). Group and Social Collective Manipulations.
- Ali Taha, V., Sirková, M., & Ferencová M. (2016). The Impact of Organizational Culture on Creativity and Innovation. Polish Journal of Management Studies, 14(1), 7-17.
- Popescu, G. (2014). Derrida Exégète de Freud: Penser la Spectralité - de l'écriture du Rêve et de l'archive. Analele Universității din Craiova, 54.
- Simion, E. (1978). Scriitori români de azi, vol. I. București, Editura Cartea Românească.
- Strechie, M. (2008). Noțiuni de civilizație latină: suport de curs. Universitaria. Vatra, (01), 69-77.
- Voncu, Răzvan (2016). Arhitectura memoriei. Studii de istorie literară clasică și contemporană. Cluj-Napoca: Editura Școala Ardeleană.

BARTHES AND LITERATURE AS DISCOURSE

Carmen Petcu

Prof., PhD , University of Craiova

Abstract: As Barthes emphasizes, literature as discourse forms the signifier (the relation between crisis and discourse defines the work, which is a signification); in myth there are two semiological systems: a linguistic system, the language-object (the language which myth gets hold of in order to build its own system), and myth itself (metalanguage), because it is a second language, in which one speaks about the first. There are between the signifier, the signified and the sign, functional implications which are so close that to analyze them may seem futile (this distinction has a capital importance for the study of myth as semiological schema); the materials of mythical speech, however different at the start, are reduced to a pure signifying function as soon as they are caught by myth. The signifier of myth presents itself in an ambiguous way: it is at the same time meaning and form, full on one side and empty on the other; when it becomes form, the meaning leaves its contingency behind (it empties itself, it becomes impoverished, history evaporates, only the letter remains); the form does not suppress the meaning, it only impoverishes it, it puts it at a distance, it holds it at one's dispose; the concept reconstitutes a chain of causes and effects, motives and intentions. Unlike the form, the concept is in no way abstract (it is filled with a situation); through the concept, it is a whole new history which is implanted in the myth.

Keywords: language, image, discourse, semiology, myth.

Barthes imagines that the essential gesture of the operator is to surprise something or someone and that this gesture is therefore perfect when performed unbeknownst to the subject being photographed, "The object speaks, it induces us, vaguely, to think. [...] Photography is subversive not when it frightens, repels, or even stigmatizes, but when it is pensive, when it thinks."

¹A narrative does not show anything, it does not imitate; what happens in narratives is from the referential standpoint actually *nothing* (what happens is language alone, the adventure of language). Hirsch writes that the act of understanding is at first a genial, or a mistaken, guess (there are no methods for making guesses, no raies for generating insights). "The methodological activity of interpretation commences when we begin to test and criticize our guesses."²

Blackburn maintains that metaphors are typically couched in indicative sentences, "certainly governed by norms of appropriateness, found in complex embeddings, yet certainly not intended as straightforward cases of truths or falsehoods. This is how the expressivist says it is in

¹ Barthes, R., *Caméra Lucida: Reflections on Photography*, Hill and Wang, New York, 1981, p. 38.

² Hirsch, E.D.J., *Validity in Interpretation*, Yale University Press, 1967, p. 203.

more controversial examples, such as commitment to conditional, moral or modal claims.”³

Baudrillard contends that malls have achieved their commercial success through a variety of strategies that all depend on “indirect commodification”, “a process by which nonsaleable objects, activities, and images are purposely placed in the commodified world of the mall. The basic marketing principle is ‘adjacent attraction’, where the most dissimilar objects lend each other mutual support when they are placed next to each other. [...] This logic of association allows noncommodified values to enhance commodities, but it also imposes the reverse process - previously noncommodified entities become part of the marketplace. Once this exchange of attributes is absorbed into the already open - ended and indeterminate exchange between commodities and needs, associations can resonate infinitely.”⁴ Shopping with an intense spectacle of accumulated images and themes entertain and stimulate and in turn encourage more shopping. “The themes of the spectacle owe much to Disneyland and television, the most familiar and effective commodifiers in American culture. Theme-park attractions are commonplace in shopping malls; indeed the two forms converge - malls routinely entertain, while theme parks function as disguised marketplaces. Both offer controlled and carefully packaged public spaces and pedestrian experiences to auto-dependent suburban families already primed for passive consumption by television.”⁵

Norris points out that if texts are open to any number of readings with no possible appeal to standards of validity or truth, then deconstructionists “can hardly complain that opponents have got: them wrong, or that attacks on deconstruction amount to nothing more than a species of reductive travesty.”⁶ Barthes says that it is not that the Author may not “come back” in the Text, in his text, but he then does so as a “guest”. “If he is a novelist, he is inscribed in the novel like one of his characters, figured in the carpet; no longer privileged, paternal, aletheological, his inscription is ludic. He becomes, as it were, a paper-author: his life is no longer the origin of his fictions, but a fiction contributing to his work.”⁷ Cottingham says that the search for integrity, for allowing ourselves to recover, accept, and transform what we are, does not at all mean abandoning our rational birthright. “For a human being who has achieved psychic balance, there will always be a dynamic interplay between the Creative forces of the unconscious mind and the power of the self-conscious intellect, mapping, organizing, shaping, making coherent and testable patterns out of the flux of imaginative insight that wells up inside us.”⁸

Bourdieu remarks that the structures constitutive of a particular type of environment produce *habitus*, systems of durable transposable dispositions, structures predisposed to function as structuring structures, “as principles of the generation and structuring of practices and representations which can be objectively ‘regulated’ and ‘regular’ without in any way being the product of obedience to rules, objectively adapt to their goals without presupposing a conscious aiming at ends or an express mastery of the operations necessary to attain them, and, being all this, collectively orchestrated without being the product of the orchestrating action of a conductor.”⁹

³ Blackburn, S., “Wittgenstein, Wright, Rorty and Minimalism”, in *Mind*, 107, 1998, p. 159.

⁴ Crawford, M., “The World in a Shopping Mall”, in Sorkin, M., (ed.), *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*, Hill and Wang, New York, 1996, pp. 14-15.

⁵ Ibid., p. 16.

⁶ Norris, Ch., *What’s Wrong with Postmodernism: Critical Theory and the Ends of Philosophy*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1980, p. 136.

⁷ Barthes, R., *Image-Music-Text*, Heath, S., (tr.), Hill and Wang, New York, 1977, p. 161.

⁸ Cottingham, J., *Philosophy and the Good Life: Reason and the Passions in Greek, Cartesian and Psychoanalytic Ethics*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, p. 165.

⁹ Bourdieu, P., *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge University Press, Cambridge, 1977, p. 72.

Stein stresses that clarity is of no importance because nobody listens and nobody knows what you mean no matter what you mean, nor how clearly you mean what you mean. "But if you have vitality enough of knowing enough of what you mean, somebody and sometime and sometimes a great many will have to realize that you know what you mean and so they will agree that you mean what you know, what you know you mean which is as near as anybody can come to understanding anyone."¹⁰

Barthes remarks that photography is unclassifiable because there is no reason to mark this or that of its occurrences. "It aspires, perhaps, to become as crude, as certain, as noble as a sign, which would afford it access to the dignity of a language: but for there to be a sign there must be a mark; deprived of a principle of marking, photographs are signs which don't take, which turn, as milk does. [...] In short, the referent adheres."¹¹ Photography is a kind of primitive theater, "a kind of Tableau Vivant, a figuration of the motionless and made-up face beneath which we see the dead. [...] By attesting that the object has been real, the photograph surreptitiously induces belief that it is alive, because of that delusion which makes us attribute to Reality an absolutely superior, somehow eternal value; but by shifting this reality to the past ('this-has-been'), the photograph suggests that it is already dead."¹² In Photography one can never deny that the thing has been there. "There is a superimposition here: of reality and the past. And since this constraint exists only for Photography, we must consider it, by reduction, as the very essence, the name of Photography."¹³

Barthes points out that we know the original relation of the theater and the cult of the Dead. "The first actors separated themselves from the community by playing the role of the Dead: to make oneself up was to designate oneself as a body simultaneously living and dead."¹⁴

Barthes decided to take as a guide for his new analysis the attraction he felt for certain photographs. "For of this attraction, at least, I was certain. What to call it? Fascination? No, this photograph which I pick out and which I love has nothing in common with the shiny point which sways before your eyes and makes your head swim; what it produces in me is the very opposite of habitude; something more like an internal agitation, an excitement, a certain labor too, the pressure of the unspeakable which wants to be spoken."¹⁵ Photographs State the innocence, the vulnerability of lives heading toward their own destruction: this link between photography and death haunts all photographs of people. "Everything, today, prepares our race for this impotence: to be no longer able to conceive *du-ration*, affectively or symbolically: the age of the Photograph is also the age of revolutions, contestations, assassinations, explosions, in short, of impatiences, of everything which denies ripening. And no doubt, the astonishment of '*that-has-been*' will also disappear. It has already disappeared: I am, I don't know why, one of its last witness."¹⁶

On Barthes's reading, writing is the destruction of every voice, of every point of origin. "Writing is that neutral, composite, oblique space where our subject slips away, the negative where all identity is lost, starting with the very identity of the body writing. As soon as a fact is *narrated* no longer with a view to acting directly on reality but intransitively, that is to say, finally outside of any function other than that of the very practice of the symbol itself, this disconnection occurs, the voice loses its origin, the author enters into his own death, writing begins."¹⁷ Barthes claims

¹⁰ Stein, G., *How to Write*, Dover, New York, 1975, p. xxv.

¹¹ Barthes, R., [1], p. 6.

¹² Ibid., pp. 32, 79.

¹³ Ibid., p. 76.

¹⁴ Ibid., p. 31.

¹⁵ Ibid., p. 76.

¹⁶ Ibid., pp. 32, 79.

¹⁷ Ibid., pp. 18-19.

that when the author has died it is language which speaks, not the author; to write is to reach that point where only language acts “performs”; text ceases to operate as a recording, notation, and representation. It designates a performative, a rare verbal form in which the enunciation has no other content than the act by which it is uttered. For the dead author, “the hand, cut off from any voice, borne by pure gesture of inscription (and not of expression), traces a field without origin - or which, at least, has no other origin than language itself, language which ceaselessly calls into question all origins.”¹⁸

Barthes points out that language needs special conditions in order to become myth; to purport to discriminate among mythical objects according to their substance would be entirely illusory; every object in the world can pass from a closed, silent existence to an oral state, open to appropriation by society, for there is no law, whether natural or not, which forbids talking (about things; myth can be defined neither by its object nor by its material, for any material can arbitrarily be endowed with meaning; pictures are more imperative than writing, they impose meaning at one stroke, without analyzing or diluting it. Semiology is a science of forms, since it studies significations apart from their content; the necessity is that which applies in the case of any exact language; any semiology postulates a relation between two terms, a signifier and a signified (this relation concerns objects which belong to different categories, and this is why it is not one of equality but one of equivalence); semiology is not a metaphysical trap (it is a science among others, necessary but not sufficient); myth belongs to the province of a general science, coextensive with linguistics, which is semiology.

As Barthes emphasizes, literature as discourse forms the signifier (the relation between crisis and discourse defines the work, which is a signification); in myth there are two semiological systems: a linguistic system, the language-object (the language which myth gets hold of in order to build its own system), and myth itself (metalanguage), because it is a second language, in which one speaks about the first. There are between the signifier, the signified and the sign, functional implications which are so close that to analyze them may seem futile (this distinction has a capital importance for the study of myth as semiological schema); the materials of mythical speech, however different at the start, are reduced to a pure signifying function as soon as they are caught by myth. The signifier of myth presents itself in an ambiguous way: it is at the same time meaning and form, full on one side and empty on the other; when it becomes form, the meaning leaves its contingency behind (it empties itself, it becomes impoverished, history evaporates, only the letter remains); the form does not suppress the meaning, it only impoverishes it, it puts it at a distance, it holds it at one's dispose; the concept reconstitutes a chain of causes and effects, motives and intentions. Unlike the form, the concept is in no way abstract (it is filled with a situation); through the concept, it is a whole new history which is implanted in the myth.

Barthes remarks that the fundamental character of the mythical concept is to be appropriated; a signified can have several signifiers (this is the case in linguistics and psychoanalysis); in myth the concept can spread over a very large expanse of signifier; there is no fixity in mythical concepts (they can come into being, alter, disintegrate, disappear completely); poverty and richness are in reverse proportion in the form and the concept. The signification is the myth itself; there is no latency of the concept in relation to the form (there is no need of an unconscious in order to explain myth); the elements of the form are related as to place and proximity; the mode of presence of the form is spatial, while the concept appears in global fashion. The relation which unites the concept of the myth to its meaning is essentially a relation of

¹⁸ Ibid., p. 94.

deformation; the signification of the myth is constituted by a sort of constantly moving turnstile which presents alternately the meaning of the signifier and its form, a language object and a metalanguage, a purely signifying and a purely imagining consciousness. Myth is a type of speech defined by its intention much more than by its literal sense; the appropriation of the concept is driven away by the literalness of the meaning. The language can produce a whole fragment of the sign by analogy with other signs; the nature of the mythical signification can be well conveyed by one particular simile (it is neither more nor less arbitrary than an ideograph). Any semiological system is a system of values; the myth consumer takes the signification for a system of facts: myth is read as a factual system, whereas it is but a semiological system; articulated language contains in itself some mythical dispositions, the outline of a sign-structure meant to manifest the intention which led to its being used (it is what could be called the expressiveness of language).

Lévi-Strauss argues that the unity of the myth is never more than tendential and projective; it is a phenomenon of the imagination, resulting from the attempt at interpretation; unlike philosophical reflection, which claims to go back to its own source, the reflections we are dealing with here concern rays whose only source is hypothetical. Mythological thought manifest itself as an irradiation; by measuring the directions and angles of the rays, we are led to postulate their common origin.

Butler holds that the aim of theory for Baudrillard is to devise a statement about a system that at once follows its internal logic to the end, adds nothing to it, and inverts it entirely, reveals that it is not possible without this *nothing*. "It is a statement that is at once a pure *description* of the system, speaking of it in terms of the real, and a pure *prescription* of the system, demonstrating that it excludes the real. It is a statement that. is at once totally specified to each system examined, and absolutely universal, testifying to the fundamental reversibility at the origin of the world."¹⁹

Foucault notes that the frontiers of a book are never clear cut, "beyond the title, the first lines, and the last full stop, beyond its internal configuration and its autonomous form, it is caught up in a system of references to other books, other texts, other sentences: it is a node within a network"²⁰. Fantasies are carefully deployed in the hushed library, with its columns of books, with its titles aligned on shelves to form a tight enclosure, but within confines that also liberate impossible worlds. "The imaginary is not formed in opposition to reality as its denial or compensation; it grows among signs, from book to book, in the interstice of repetitions and commentaries; it is born and takes place in the interval between books. It is a phenomenon of the library."²¹

Agamben notices that it would be the worst misunderstanding of Derrida's gesture to think that it could be exhausted in a deconstructive use of philosophical terms that would simply consign them to an infinite wandering or interpretation. "Derrida enters into the Paradise of language, where terms touch their limits. And he 'cuts the branches'; he experiences the exile of terminology, its paradoxical subsistence in the isolation of a univocal reference." Grammatology was forced to become deconstruction in order to escape the paradox. "The *experimentum linguae* that is at issue in grammatological terminology does not (as a common misunderstanding insists) authorize an interpretative practice directed toward the infinite deconstruction of a text, nor does it inaugurate a new formalism. Rather, it marks the decisive event of matter, and in doing so it opens onto an ethics."

¹⁹ Butler, R., *Jean Baudrillard: The Defence of the Real*, Sage, London, 1999, p. 120.

²⁰ Foucault, M., *The Archaeology of Knowledge*, Smith, S., (tr.), Pantheon, New York, 1972, p. 23.

²¹ Foucault, M., "Fantasia of the Library", in Bouchard, D.F. - Simon, S., (eds.), *Language, Counter-memory, Practice: Selected Essays and Interviews by Michel Foucault*, Cornell University Press, Ithaca, NY, 1977, p. 91.

Baudrillard affirms that the void of logical reason is reduplicated. Exactly in order to be destroyed, and that it is in the void thus created that laugh and enjoyment burst out. "Freud puts this extremely well: *Entfesselung des Unsinns* — the unleashing of nonsense. But nonsense is not the hidden hell of meaning, nor the emulsion of all the repressed and contradictory meanings. It is the meticulous reversibility of every term - *subversion* through *reversal*." ²²

Barthes states that a text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centers of culture. "A text is made of multiple writings, drawn from many cultures and entering into mutual relations of dialogue, parody, contestation, but there is one place where this multiplicity is focused and that place is the reader. [...] The reader is the space on which all the quotations that make up a writing are inscribed without any of them being lost; a text's unity lies not in its origin, but in its destination." ²⁷ Blanchot contends that a thought points us constantly back to the presence of absence, to absence as its own affirmation. "Whoever is fascinated doesn't see, properly speaking, what he sees. Rather, it touches him in an immediate proximity; it seizes and ceaselessly draws him close, even though it leaves him absolutely at a distance. Fascination is fundamentally linked to neutral, impersonal presence, to the indeterminate They, the immense, faceless Someone." ²³

Levinas notes that it is only in approaching the Other that I attend to myself. "In discourse I expose myself to the questioning of the Other, and this urgency of the response (acuteness of the present) engenders me for responsibility; as responsible I am brought to my final reality." Proximity is to be described as ex- tending the subject in its very subjectivity; proximity, the one-for-the-other, is not a configuration produced in the soul. "It is an immediacy older than the abstractness of nature. Nor is it fusion; it is contact with the other. To be in contact is neither to invest the other and annul his alterity, nor to suppress myself in the other. In contact itself the touching and the touched separate, as though the touched moved off, was always already other, did not have anything in common with me."

Culler claims that a good first step might be that very combination of exasperation and insight which we feel when we grasp that any attempt to give an account of what Derrida says is a falsification of his project (but that such falsification is un- avoidable).

Levinas notices that humanism has to be denounced only because it is not sufficiently human: I am a hostage, a responsibility and a substitution supporting the world in the passivity of assignation, even in the accusing persecution. "It is troubled and becomes a problem when a third party enters. The third party is other than the neighbour, but also another neighbour, and also a neighbour of the other, and not simply his fellow. What are the other and the third party for one another? What have they done to one another? Which passes before the other?" ²⁴

²² Baudrillard, J., *Symbolic Exchange and Death*, Sage, London, 1993, p. 232.

²³ Blanchot, M., *The Space of Literature*, Smock, A., (tr.), University of Nebraska Press, Lincoln, 1982, p. 27.

²⁴ Levinas, E., [30], p. 157.

BIBLIOGRAPHY

- Agamben, G., *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, Stanford University Press, Stanford, 1999
- Barthes, K., *Mythologies*, Lavers, A., (tr.), Hill and Wang, New York, 1984.
- Barthes, R., *Image-Music-Text*, Heath, S., (tr.), Hill and Wang, New York, 197
- Baudrillard, J., *Symbolic Exchange and Death*, Sage, London, 1993,
- Blanchot, M., *The Space of Literature*, Smock, A., (tr.), University of Nebraska Press, Lincoln, 1982
- Bourdieu, P., *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge University Press, Cambridge, 1977
- Butler, R., *Jean Baudrillard: The Defence of the Real*, Sage, London, 1999.
- Cottingham, J., *Philosophy and the Good Life: Reason and the Passions in Greek, Cartesian and Psychoanalytic Ethics*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998
- Crawford, M., "The World in a Shopping Mail", in Sorkin, M., (éd.), *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*, Hill and Wang, New York, 1996
- Culler, J., *Structuralist Poetics*, Cornell University Press, Ithaca, NY, 1975, p. 156.
- Foucault, M., "Fantasia of the Library", in Bouchard, D.F. - Simon, S., (eds.), *Language, Counter-memory, Practice: Selected Essays and Interviews by Michel Foucault*, Cornell University Press, Ithaca, NY, 1977
- Foucault, M., *The Archaeology of Knowledge*, Smith, S., (tr.), Panthéon, New York, 1972, p. 23.
- Levinas, E., *Otherwise than Being: Or Beyond Essence*, Duquesne University Press, Pittsburgh, 1998
- Levinas, E., *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*, Duquesne University Press, Pittsburgh, 1969
- Lévi-Strauss, C., *The Raw and the Cooked: Introduction to a Science of Mythology*, Vol. 1, Weightman, J. & D., Jonathan Cape, London, 1970
- Norris, Ch., *What's Wrong with Postmodernism: Critical Theory and the Ends of Philosophy*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1990

LITERARY CRITICISM BETWEEN IRONY, BOOKISHNESS AND EMPATHY

*Iulian Boldea**Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș*

Abstract: Textele critice ale lui Al. Cistelean sunt, cum s-a mai observat, adevărate spectacole ale gustului și ale ideii, cu rafinată punere în scenă a judecăților, cu analize pregnante și ferme, cu demonstrație fină și desen calofil al enunțului. Exigența și devoțiunea, pigmentate, desigur, de accentul ludico-ironic, fac parte dintr-un scenariu critic urmat cu perseverență de-a lungul timpului, de la primele texte publicate și până acum. Exacte și subtile, uneori până la ocultarea sensului „profan” al termenilor, „recenziile rapide” au aerul unor fișe clinice cu diagnosticul notat apăsător, înconjurat totuși de un halou ironic ori de o aură a parodiei bine temperate. Suculent și paradoxal, iubitor de antiteze și de imagini bulversante, teatralizant cu măsură, limbajul critic capătă adesea pecetea mai mult sau mai puțin acută a sarcasmului eterat, a verbului acid, sfâșiat între vertijul realului și frisonul cuvântului cel desemnează.

Keywords: critică, livresc, empatie, hermeneutică, poezie

E foarte greu de surprins într-o simplă definiție, cu sorți de autentic și de adevăr, modul de a scrie (și de a fi în regim hermeneutic) al lui Al. Cistelean. Că e un voluptuos al scriiturii, ce-și îngăduie volute și arpegii calofile ale metaforei critice, dar și detente ironice camuflete în palimpsest, s-a mai spus, Al. Cistelean putând fi privit și ca un contemplativ cu nostalgii ale implicării, un spirit care își asumă cu fervoare reveria pe marginea cărților ca modalitate de a citi, recapitula ori interpreta opere, autori, stări și paradigme estetice, din perspectivele cele mai insolite. Portretul cel mai memorabil e cel trasat de Radu G. Țeposu, un portret auster și vag, vaporos și precis, plutind în nedeterminarea metaforei și în mecanica alegoriei: „Criticul e un melancolic și un timid, care se arată rar pe câmpul de luptă, deși victimele lui sunt nenumărate. Ființa criticului e mai mult o himeră îmbrăcată în zale, un duh ironic care mănuieste din umbră paloșul și spada. În bătaie nu se văd decât armele: spiritul critic și inteligența par însuflețite de un suflu misterios, precum Balmung și Durandal. Mânuite din umbră, acestea sfărtecă dibaci capul hidrei și al balaurului, din sângele cărora se întrupează chiar textele criticului”. Ce este și cum este critica, în viziunea lui Al. Cistelean? Înainte de toate, ea este „a-sentimentală”, „treabă de concept”, rod și joc al inteligenței, instrument al intelectului cu rol de a examina opera, păzindu-se, oricum, de riscul de a cădea în fascinație sau în exces de putere. Criticul face însă o precizare: „Dar e de discutat dacă înțelegerea ei nu trece în devoțiune, nu e și o formă de devoțiune, ceea ce ar aduce înapoi pe fereastră unele lucruri date afară pe ușă”. Comparat cu limbajul poeziei, limbajul criticii e, desigur, unul condus de rațiune: „Critica ține un discurs rațional și raționalizant, pe când, în partea lui esențială, limbajul poeziei (ca mai specific artei, mai pur) este unul irațional (sau raționalizabil cu mare rest)”. Demne de atenție sunt precizările lui Al. Cistelean despre condiția instrumentului său hermeneutic predilect, recenzia. Aceasta „nu stă la taclale”, dimpotrivă, „vorbește pe limba spartanilor”, pentru că „n-are timp de prea multe generalități”, astfel încât recenzentul „vede literatura ca un spectacol de monade”. În aceste condiții, nu e de mirare că recenzia însăși „nutrește visuri deșarte de sinteză. Ea poate lua seama la dialectica interioară a acestor monade, abia poate ține jurnalul devenirii lor. Necum

să vorbească, *a la Jourdain*, limba sintezei, recenzia vorbește riguros în dialectul centrifugal al excepțiilor”.

Acțiunea și prezența critică a lui Al. Cistelean au fost văzute diferit, dincolo de mode și timp, accentul fiind plasat când pe rigoare și exactitate, pe comprehensiune și pe darul disocierilor, când pe spectacolul stilului ironic sau pe expresivitatea calofilă a discursului. Nicolae Manolescu, în *Istoria critică a literaturii române*, reține, între calitățile criticului Al. Cistelean, „finețea antenelor”, distilarea sarcasmului, dar și scriitura „plastică, barocă, de o tehnicitate ce nu-și poate reprima apetența către mimarea parodică (caragialiană și paulgeorgesciană) a limbajului, jargoanelor și pronunțiilor pitorești”. Cronicile lui Al. Cistelean, „inteligente, sclipind de ironia ideii și savuroase stilistic” îndeplinesc, precizează Nicolae Manolescu, „condițiile excelenței critice și stilistice”, în ciuda unui risc al calofiliei. Autorul *Istoriei critice...* concluzionează: „Există puțini critici de poezie capabili de comprehensiunea și de expresivitatea cronicarului literar de la trei dintre cele mai bune reviste ardeleni de după al Doilea Război Mondial”. Pentru Mircea Martin, autorul cărții despre *Poezie și livresc* este un adept al exactității geometrizzante, cu miză clarificatoare : „Cistelean e unul dintre puținii critici de la noi care mizează pe exactitate, care încearcă să spună lucrurilor pe nume, iar aici disocierile lui ating o claritate aproape geometrică. Prins parcă de pariul exactității, el nu ezită, mai ales atunci când își exprimă opinia personală, să o facă în mai multe variante care se concurează, dar se și clarifică reciproc”. Pe de altă parte, Ion Pop constată că textele lui Al. Cistelean, „concentrat-eseistice, au înfățișarea mai curând a unor medalioane, a unor portrete critice, bune de introdus oricând într-un dicționar. Amatorul de efigii și de embleme va găsi întotdeauna în ele o definiție expresivă și subtilă a autorului și a operei căutate. Astfel, majoritatea cărților sale sunt culegeri de glose, consacrate unor scriitori – mai ales poeți, cum spuneam – din imediata apropiere, despre care criticul se pronunță prompt, atras cu predilecție de mișcarea vie a literaturii. Ca și fostul său profesor Mircea Zăciu, care l-a prețuit mult, dar față de care se deosebește radical ca mod de a scrie, iar latura de document a operei îi este ca și indiferentă, el este sensibil mai ales la «pulsul viu al literaturii», pe care critica „foiletonistică” îl poate surprinde în imediatul manifestărilor sale”. Mircea A. Diaconu, în schimb, accentuează asupra ironiei subterane sau manifeste, care nu are, însă, o consecință dizolvantă: „De altfel, cred că Al. Cistelean e criticul care instrumentează azi cele mai multe nuanțe ironice. Să fie militantul pentru expresionism un ironic? Să fie un caragialean printre ardeleni? Nu-i vorba, ardelenii (de nu cumva Marius Chicoș Rostogan în persoană) se vor fi răzbunat în ultimii ani pe Caragiale scriind despre el studiile cele mai convingătoare (...). Așadar, poate că nu-i Al. Cistelean un caragialean, sau nu unul spumos, ca Dan C. Mihăilescu; dar unul tot este: acel Caragiale al zâmbetului subțire, locuit de încredere și scepticism, al tăieturii sigure, în frază și în real, și deopotrivă, sau mai ales, acel Caragiale al hedonismului. Al. Cistelean explorează poezia cu aceeași fascinație cu care Caragiale înregistra formele lumii”.

În analiza criticii și a criticilor, Al. Cistelean reușește performanța de a prinde, în conturul unei formule fericite, într-un enunț sintetic, un profil critic, un stil, o perspectivă asupra literaturii; astfel, Nicolae Manolescu a fost „pentru anii '60-2000, Critica”, analizând și ordonând epoca pe baza unui „principiu de autoritate carismatică, dedus și suprapus, la rândul-i, unui principiu de comprehensiune, în adecvare, mereu reînnoit”, Eugen Simion are interpretări care „excelează în subtilitate”, Gheorghe Grigurcu este „un critic-monah ce și-a depus voturile, de la început și pentru totdeauna, pentru ordinul riguros al devoților poeziei”, Mircea Martin e, în critica românească, „singurul critic dintre teoreticieni. (Poate și vițăvercea – singurul teoretician dintre critici.)”, Mircea Iorgulescu este un „Saint-Just”, prin texte „iacobine ca spirit”, Ion Pop este, „poate, înainte de orice, un critic drept, echitabil până la monotonia tratamentului. Drept, de fapt, e puțin spus, pentru că Ion Pop e exasperant de just”. În același timp, cronicile lui Mircea Iorgulescu sugerează imaginea unui „adevărat spectacol de

rigoare”, scrisul lui Alex. Ștefănescu este „un scris eclatant, pe șleau, abrupt și «definitiv», în stilul decretelor; e un scris hotărât să lase urme, să tranșeze net între alb și negru, premeditat scandalos în opțiuni și judecăți”, Cornel Moraru e „un spartan al expresivității critice, cultivând judecata gravată în pregnanțele conciziei”, în timp ce Dan C. Mihăilescu e un fel de „om-orchestră”, care „a transformat critica în show, făcând din ea o artă de vervă strictă”. Același Dan C. Mihăilescu întreprinde, pur și simplu, o „revoluție de stil” în cronica literară, chiar dacă e un „pozitivist refulat” cu o condiție de „freelancer care de nimeni nu depandă” și căruia îi place să joace „rolul reacționarului de cabinet”, cu o limpede fermitate în opinii, ce „nu duce la dogmatism, ci la un strict avantaj de stil”.

Referindu-se la congeneri, Al. Cistelean înregistrează cu finețe punctele de interes ori de forță ale metodei critice asumate de aceștia, dar și excelența cutărui text, fără să treacă sub tăcere unele tare de percepție sau discurs. O analiză atentă a paginilor pamfletare ale lui Mircea Mihăieș relevă predispoziția acestuia spre vorba tare ca reflectare a unei realități paupere și, paradoxal, în continuă ebuliție: „Mihăieș nu pare de la sine înclinat spre acest limbaj crudel. Doar că el crede că analizele realității trebuie să se conformeze realității: cum e realitatea, așa trebuie să fie și studiile despre ea. Dacă realitatea e mitocană, comentariile nu pot fi rafinate (...). Fără îndoială că și această «obligatie» trebuie luată în sens opțional. Nu e un imperativ al reflectării, decât dacă pui ca lege a reflectării identificarea cu obiectul. Dacă realitatea românească e una de la ușa cortului, nu decurge, pentru analiza ei, că și aceasta trebuie să fie una la fel. Criteriul șocului literar nu funcționează altfel decât cel al șocurilor electrice. Și el trebuie folosit doar în cazuri de extremitate”. La Al. Th. Ionescu criticul vede „o scriitură alertă, nesofisticată, cu o inervație conceptuală riguroasă ce se scaldă, însă, în oralități și intimități cu cititorul”, în timp ce Virgil Podoabă e perceput prin grila unei „interpretări de grație”, iar Gheorghe Perian e „în pofida peregrinărilor și a unei oarecari discreții a prezenței, o instanță de rigoare”.

Imaginea suav-alegorică a criticului empatizant, livresc, ironic trebuie să-și anexeze, însă, și conotațiile gravității și ale „dătorinței” în spirit curat transilvan: „Altfel, Al. Cistelean pare un spadassin bolnav de stenahorie, disertând în limbaj caragialian despre «hamurile dătorinței», despre statutul moral al criticii, cu o savoare pe care o putem suspecta de batjocură subțire” (Radu G. Țeposu). Nu cu totul întâmplător, Al. Cistelean a debutat cu *Poezie și livresc* (1987). În spațiul unui astfel de lirism, impregnat de aromele cărții și de intarsiile calofiliei, spiritul contemplativ al criticului se regăsește cu delicii secrete, ori cu nostalgii ce posedă nu doar stringența frustrării, ci și nedeterminarea reveriei. Chemând la existență propriile percepții din eflorescența livrescului, criticul are disponibilitatea – destul de rară – de a lumina cu egală îndreptățire întregul operei, cu relieful său sinuos, dar și eclatanța detaliului, într-un demers de o finețe temperată doar de instinctul său parodic și ironic: „În cele din urmă, poetul, izgonit din registrul grației sau fugind el însuși de obsesii, s-a zăvorât în chiar locul de care a încercat mereu să scape: pavilionul spaimei și terorii existențiale. Măștile spaimei s-au prăbușit ori s-au resorbit în propria piele, fuga lui s-a prefăcut în ocoluri tot mai strânse, iar gheara care-l pândește sclipește, rece ca oțelul, tot mai aproape. Toate învelișurile protectoare s-au dezghiocat și în miezul poemelor mai zvâcnește doar sâmburele metafizic al fricii – pe cât de metafizică în substanță, pe atât de fizică și fiziologică în transcripția lirică”. Interpretările lui Al. Cistelean sunt, s-ar putea spune, de o exactitate extatică; adevărul lor e rodul unei intuiții ferme a intimității textului, fervoarea iluminantă ce le animă nefiind decât un conspect (ca să folosim un cuvânt drag criticului) al rigorii exersate cu măsură (și) în registru parodic. Pe de altă parte, Al. Cistelean distinge, în cartea sa, două categorii de livrești, după modul în care aceștia se raportează la propriile resurse expresive ori, pur și simplu, la imaginar: „rentierii convenției” (ce cultivă opulența, spiritul excesiv și exercițiul abundent al imaginarului) și „prizonierii convenției” (având înclinare mai degrabă spre delicatețe și suavizare a expresiei, spre decepția existențială și spre o anume prețiozitate, refulată sau nu). Dincolo însă de aserțiuni ori modele

de interpretare ne urmărește la tot pasul, în această carte, bucuria scriiturii, fascinația lecturii, voluptatea adecvării fericite la o viziune ori la o expresie poetică, la tectonica unei opere, toate acestea orientate de un simț ferm al valorii și de o ardență suavă a întâlnirii cu opera.

Celălalt Pillat (2000) ne pune în fața unui *alt* Cistelecan, adeptul unui model critic de astă dată mai retractil, cu observații de acuitate temperate de simțul adecvării și cu o bibliografie asimilată în amănunt, cu tact, fără ostentație. De altminteri, criticul recunoaște că „lectura care urmează nu-î, în nici un caz, una atât de temerară. În locul eroismelor actualizante și care răscroiesc un scriitor, ea a preferat o modestă adecvare”. Adecvarea, oricât de „umilă” ar părea, nu e nici „modestă”, nici totală; aceasta pentru că Al. Cistelecan reușește să-l vadă pe Ion Pillat prin dioptriile bachelardiene ale „poeticii imaginarului” într-o percepție „naturală”, nudă, fără intransigențe ale metodei, dar și fără a-și oculta propria viziune. Percepem aici imaginea unui poet htonic ce are nostalgia apei, un poet sfâșiat între rugozitatea și fixitatea teluricului și reveria multiformă, somnolentă a acvaticului. Sunt descrise, totodată, concepte poetice și doctrine ale imaginarului ilustrate de etapele parcurse de lirica pillatiană, după cum regăsim aici și interpretări subtile ce descoperă drama ascunsă ce opune doctrina imaginii. Aflând paradoxurile/ aporiile poeziei pillatiene, Cistelecan pune în logica demonstrației sale spirit de finețe, atenție la infinitezimal, dar și rigoare în descifrarea structurilor operei. Dinamismul viziunii critice se alimentează astfel din eclatanța intuiției, dar și din mobilitatea interpretării, niciodată captivă a unei singure viziuni sau unei optici restrictive, dimpotrivă, disponibilă la orice mișcare, secretă ori aparentă a operei: „Paradoxul productiv, paradoxul eficient al poeziei pillatiene constă în folosirea «perspectivei mirifice» într-o soluție nostalgică a viziunii. O perspectivă imaginantă care are voluptatea și vocația expansivă a «descoperirii» lumii joacă la el un proiect regresiv. Toate liniile acestei poezii sunt implicate în patologia mirajului originar. Era de la sine dat că, mai degrabă sau mai târziu, această nostalgie va lovi și forma. Pe tot drumul imaginarul pillatian s-a străduit să-și exorcizeze condiția substanțială și să-și plaseze entuziasmul în condiția formală. Formalizarea a reprezentat însă limita de *hybris* a fantasmei acvatice. Nu mai rămânea decât răscumpărarea acestui eșec printr-o acțiune inversă: absorbirea formei de către imaginar. Căci dacă e ceva, care nu știe să piardă, atunci acela e imaginarul”. Ecuația propusă de critic drept paradigmă a antinomiilor ce alimentează lirismul pillatian e, simplu vorbind, aceea a contrastului formă-imaginar, prezent în nenumărate ipostaze în această poezie ce se caută pe sine mereu, în încercarea, mereu reformulată, de a adecva modelul și imaginea, canonul estetic și viziunea. „Celălalt” Cistelecan, care se exersează în aceste pagini e, fără dubiu, un spirit metodic și aplicat, cu intuiții conceptualizate impecabil, ce capătă forma unor aserțiuni precise, dar nedogmatice și fluiditatea unor ipoteze, deloc aservite modelului ce le-a provocat.

Cu *Top ten* (2000), Al. Cistelecan se întoarce la uneltele și formele critice care l-au consacrat. Recenziile sale „rapide” își merită din plin numele; ele au nerv, culoare, subtilitate, măsură și concizie, o vibrație perceptivă aptă să surprindă intimitatea operei, dar au și relevanță și incisivitate a scriiturii. Recunoscându-și un anume „bovarism” al sintezei, criticul nu e mai puțin conștient de limitele autoimpuse ale exercițiului său de virtuozitate, limite asumate nu fără o umbră de orgoliu retractat în astuție ironică („Firește, orice culegere de recenzioare e animată de bovarismul sintezei. Ori măcar de cel al secțiunii elocvente. Visul de glorie al recenziei e unul metonimic. Foiletonul, pe cât de modest pe față, pe atât de vanitos în ascuns, vrea să treacă de sinteza *seminală*. El nu se consolează cu regimul umil de plăcuță a unui mozaic. Recenzioara se închipuie protagonistă a tratatului. De îndată ce se adună mai multe la un loc, li se și năzarește c-au făcut saltul extatic de la fișă la capitol”).

Exacte și subtile, uneori până la ocultarea sensului „profan” al termenilor, „recenziile rapide” au aerul unor fișe clinice cu diagnosticul notat apăsător, înconjurat totuși de un halou ironic ori de o aură a parodiei bine temperate. Suculent și paradoxal, iubitor de antiteze și de imagini bulversante, teatralizant cu măsură, limbajul critic capătă adesea pecetea mai mult sau

mai puțin acută a sarcasmului eterat, a verbului acid, sfâșiat între vertijul realului și frisonul cuvântului ce-l desemnează. Un pasaj de început din *Poetul de-a dreapta tatălui* dă măsura întreagă a acestui limbaj de o plasticitate neîndoieală, ce-și îngăduie, cu aceeași îndreptățire, volutele metaforei și savoarea cuvântului frust, de ecou regional: „Subita creștinare a poeziei române după '89, când tot natul liric a început să-și agite mătăniile și să tremure în fiorii convertirii, amenință să ne înece în pâraie de aghiasmă și să ne sufoce în consistenți nori de tămâie. Lălăielii psaltice și pricesnelor îngânate din strana poetică nu-i face față decât asaltul misticoidal al unei recondiționate ideologii ce armonizează inefabil smirna și ciomagul ori cădelnița și cosorul”. Al. Cistelean e un critic atent, în egal ritm, la text și, prin „referință negativă”, la context, vorbindu-ne, mai mult „în limba spartanilor”, despre unicitatea și intimitatea operei, despre prezentul etern în care ea se situează, despre „dialectica interioară” ce măsoară dimensiunile sale de profunzime. Criticul împarte verdicte cu grație nereprimată și tranșanță apodictică, expunându-și, dincolo de masca austeră a clinicianului, propensiunea, ușor bovarică, spre reverie și contemplație.

Al. Cistelean este unul dintre exegeții cei mai subtili ai genului memorialistic, care a cunoscut, la noi, după 1989, o dezvoltare explozivă. Cenzurat în comunism, într-o epocă în care un singur eu avea libertate de exprimare (o libertate excesivă, megalomană), genul autobiografic s-a bucurat, imediat după revoluție, de o audiență remarcabilă. În *Aide-mémoire* (cu subtitlul *Aspecte ale memorialisticii românești*, 2007), Al. Cistelean observă și nuanțează o astfel de evoluție: „Căderea comunismului a fost urmată, în plan literar (dar și extraliterar, firește; și extraliterar nu doar ca dimensiune documentară, ci și morală; iar de nu morală în primul rând, oricum, nu în ultimul), de o explozie depozițională. Primii ani de post-comunism au aparținut aproape exclusiv mărturiei de memorie. De nu ca producție editorială, măcar ca atenție și concentrare a receptării. Literatura de ficțiune n-a trecut – cel puțin în primii cinci ani – doar printr-o derută de adaptare, ci și printr-o acută criză de receptare; de fapt, ca s-o spunem pe-a dreaptă, ea nu mai interesa atunci pe nimeni”. Criticul constată, însă, după acel avânt inițial, și perioada de recul pe care o trăiește astăzi memorialistica, concomitent cu o reabilitare a ficționalului. Prima secțiune a cărții lui Al. Cistelean radiografiază un tip memorialistic aparte, acela ilustrat de politicieni; e vorba, mai precis, de politicienii izgoniți din edenul puterii, care își travestesc frustrările, defulările și resentimentele în litera tipărită a unor opuri în care autobiograficul și depoziția fac corp comun. Revelațiile căderii (de la putere) sunt surprinse cu precizie: „Căderea de la putere e un eveniment mai dramatic decât o simplă cădere din rai. Și în plus e și un caz mai excepțional. Toată lumea a fost alungată din rai, așa încât această prăbușire s-a banalizat. Dar numai câțiva cad de la putere. Efectele trebuie să fie melodramatic de traumatiche. Poate așa se explică, printr-o bruscă îmbătrânire și printr-o irepresibilă nevoie de scris lecuitor, efervescența memorialelor puterii, frenezia amintirii de care a fost cuprinsă întreaga echipă a guvernării Constantinescu (las' că nici cele dinainte nu stau rău), de la președinte la șeful vămile. De nu și mai departe”). Ironia cu iz caragialian („Se-nțelege că o experiență de ministru face pentru ca să fie scrisă”) se regăsește alături de timbrul mimat didacticist („Memorialele politice regăsesc, toate, o structură tragică. O structură luată, adică, literalmente din chiar tragediile antice: un Erou providențial se prăbușește pe nedrept. Sentimentul providențialității e, la omul politic roman, axiomatic. Precum se știe, asta e ceva ce nu pretinde demonstrație. Numai că la eroul politic roman e mai grav decât la eroul tragic grec: aici nici măcar nu e caz de hybris, ca să i se poată, totuși, pune în cârcă oarece”). În legătură cu *Timpul dărâmării, timpul zidirii*, masivele cărți de memorialistică și nu numai (alocuțiuni, intervenții, diverse, note, conspecte, studii) ale lui Emil Costantinescu, criticul atrage atenția atât asupra interesului sociologic și documentar pe care lucrarea îl poate suscita, dar și asupra resorturilor psihologice care generează un anumit tip de scriitură, o anume reacție sau dozaj afectiv. Providențialitatea fostului președinte, acum autor de memorii – temperată oarecum de modestie și simț al proporțiilor e sancționată de critic („Dar când modestia – sau,

altădată, când e mai colorată, umilinta – e grefată pe sentimentul propriei providențialități, e greu să nu dea îndată în reversul ei – megalomania”.

Depozițiile la care se oprește Al. Cistelean în cea de a doua secțiune a cărții sale aparțin unor personalități ale spiritualității românești, greu încercate de o istorie alienantă. E vorba de *Credința noastră este viața noastră*, cartea de memorii a cardinalului Iuliu Hossu (care, precizează criticul, „ar fi trebuit să constituie un memento pentru conștiința morală a națiunii, nu doar un best-seller al memorialisticii noastre”), *Gratii luminând*, a părintelui Matei Boilă („suită de momente de plenitudine spirituală, de înălțare”; „breviar de iluminări”, „cărțuție dedicată aproape exclusive clipelor de har”), cărțile cu caracter net depozițional semnate de Alexandru Maier, Simion Pop, Barbu T. Arghezi. E consemnată și reconstituirea de către Doina Jela a existenței dramatice a Ecaterinei Bălăcioiu, mama Monicăi Lovinescu (titlul e sugestiv: *Această dragoste care ne leagă*, ca și subtitlul – *Reconstituirea unui asasinat*), în care Al. Cistelean revelează un „roman al reconstituirii”, accentuând asupra faptului că miza cărții e reprezentată de aura depozițională pe care o capătă cuvintele și enunțurile prin care sunt reconstituite „semnele cicatrizante” ale memoriei. O altă carte-document e *Constrângerea memoriei* de William Totok, unde scriitorul german reconstituie, în enunțuri sobre, comprimate, neutrale, viața petrecută în România, cu tracasările, perchezițiile, supraveghele din partea securității. Toate culminând cu încarcerarea lui Totok în 1975-1976. Eficiența documentară, stilul rezumativ, scriitura ascetică procură cărții relevanța sa documentară de excepție. Stilul ironic, tonul casant al criticului Al. Cistelean împrumută accente patetice în comentariul intitulat *O viață de om, așa cum a fost: cardinalul Alexandru Todea*, în care autorul ne vorbește despre „o biografie de mucenic în sensul imediat și tare, curat al termenului. Așa cum a spus-o el însuși, de mai multe ori, referindu-se la martiriul Bisericii Române Unite, suferința trebuie considerată cea mai înaltă demnitate de care ne putem învrednici. Ea e o probă cristică, o cunună, un patrimoniu (...). Dar dacă suferința și durerea au marcat viața lui Alexandru Todea, ele sunt suferința și durerea unei lumânări aprinse. O suferință transformată în lumină”. O altă categorie de scrieri radiografiate de Al. Cistelean sunt *Mărturiile*. Sunt comentate aici, între altele, *Amintirile* lui Alexandru Lapedatu, scrise, subliniază criticul, cu o „structurală, nu doar premeditată, obiectivitate” sau *Oameni între oameni*, de Onisifor Ghibu, în care e identificat „temperamentul capricios”, franchețea și orgoliul, trăsături care sintetizează o „biografie exemplară de luptător”.

Memoria artistă comentează memorialistica unor scriitori și artiști, în care caracterul depozițional e mereu temperat de o sensibilitate ficționalizată, de efluvii de fantază, de impulsul transfigurării unor biografii cvasimitice sau simileroice. În *Cafeneaua literară*, de pildă, Emil Manu se aventurează „cel mult în percepția frivolă a creativității de cafea și nu în «fenomenologia» acesteia”. Cele mai consistente notații critice, nu doar sub raport cantitativ, sunt consacrate lui Mircea Zăciu. Criticul devine, aici, el însuși memorialist, cerneala sa se diafanizează, ironia capătă reflexe melancolice, extrăgând, din meandrele memoriei figura solemnă, ritualică a Profesorului („Făcea parte din mitologia Clujului – o mitologie pe care poate doar noi, liceenii din umbra Universității, și studenții o percepeam. O mitologie de care doar noi aveam nevoie și pe care noi înșine o construim (...). Oricum, îl reperam repede în aglomerația din jurul librăriei Universității. Ne dădeam coate discrete sau mai dure, «uite-l!», și dacă venea întâmplător înspre noi ne feream ca de ceva nefiresc, lipindu-ne de ziduri. Faptul că trecea impasibil pe lângă niște caraghioși ce se holbau stupid era o dramă (...). Părul său alb, coliliu, un dar prematur al destinului, era pentru noi mai degrabă o aură (...). Încetul cu încetul exigențele noastre s-au mai mlădiat și ne-am împăcat atât cu prezența Omului, cât și cu a Profesorului”. Evident, aceste „impresii de licean” sunt întregite și de investigația atentă, riguroasă, cu detentă analitică fermă a *Teritoriilor* sau a textului *Jurnalului*. Al. Cistelean surprinde cu acuitate, referindu-se la cărțile de critică literară ale lui Mircea Zăciu, nervul dramatic al criticului, procedeul insolitării „imaginii banalizate”, sensibilitatea lirică ori

vituperanța tacitiană. Jurnalul excelează, o spune ferm Al. Cistelean, în paginile din *Aide-memoire* pe care i le dedică, prin „competența documentară aproape atroce”, prin „scriitura alertă”, care devine uneori „voluptuos-artistă”, prin preocuparea prioritară pentru dominanta depozițională, și nu pentru compoziție, stil, frazare calofilă. Demne de interes sunt și comentariile la *Cap și pajură* de Livius Ciocârlie (cu sublinierea, pe drept, a „proiecției gravității în autoironie” și a ritualului autoumilirii, la care se dedă memorialistul), la *Copacul din câmpie* de Gelu Ionescu (o „lecție de atitudine”), la *Declarație de iubire* de Gabriel Liiceanu („exegeze ale sentimentului și ale omului”), la *Ușa interzisă*, a aceluiași (un „raport asupra scrisului ca medicament spiritual”) sau la *Atena, Atena*, de Alexandru Vlad („jurnalul febril al unei intrări în miraj”). *Ultimul ardelean* consacră pagini dense figurii unuia dintre prozatorii cei mai importanți ai generației optzeci: Gheorghe Crăciun. *Trupul știe mai mult. Fals jurnal la Pupa Russa (1993-2000)* este o carte caracterizată de „intensitatea autenticității și autenticitatea dramatismului”, iar „autodenunțul” liminar, scris cu cerneala acidă a depresivității nu e deloc o strategie expresivă, ci o strategie a „vanificării”, o scriitură a crizei și a blocajului gnoseologic și chiar ontologic. Rețin atenția, din această secvență a cărții lui Al. Cistelean, câteva observații, pe cât de juste, pe atât de tranșante, despre jurnalele scriitorilor, acuzate de fals și uz de fals în acreditarea și administrarea propriei imagini a diaristului: „Scriitorul e, de regulă și fatal, scriitor de literatură și cu greu se poate abține să facă literatură din indiferent ce materie folosită la scris: jurnale mai false decât cele ale scriitorilor – cu toată «autenticitatea» lor – cu greu se pot inventa. Căci ele devin numaidecât jurnale de ego, jurnale de protagonist care se scoate la liman și în evidență – de nu de-a dreptul în vedetă – indiferent de preț. Iar prețul sunt, de regulă, ceilalți, transformați inevitabil, dar sistematic și devotat, într-un fel de crescătorie grotescă și gregară, față de care eroul se distanțează oricâte rele ar zice despre sine (și despre care se presupune că le-ar și crede, dar niciodată de tot); și ca să se vadă limpede că nu le crede, le exagerează până devin de neacceptat pentru mila și înțelegerea cititorului: când un scriitor devine scriitor de jurnal și se vorbește de rău el nu face decât profesiune de eroism introspectiv”. Cartea lui Al. Cistelean se încheie cu o consemnare lucid-ironică a „celui mai de succes epistolar amoros din literatura noastră”. Aici, în *Marea idilă. Cu Tropoțel și Momoțel*, criticul descifrează sensurile inflamației erotice, ale limbajului corporal și ale convențiilor discursului amoros, precizând că această umanizare bruscă a lui Eminescu „dusă aproape de riscul ridiculizării, poate fi o traumă culturală pentru mitografi, dar și o șansă pentru iubitorii de rând (dacă există așa ceva)”. *Aide-mémoire*, cu scriitura ei disponibilă și tranșantă, transparentă și densă totdeodată, lipsită de crispări și gravități convenționale, e o radiografie credibilă a unei părți importante a memorialisticii românești apărute după 1989.

Textele critice ale lui Al. Cistelean sunt, cum s-a mai observat, adevărate spectacole ale gustului și ale ideii, cu rafinată punere în scenă a judecăților, cu analize pregnante și ferme, cu demonstrație fină și desen calofil al enunțului. Exigența și devoțiunea, pigmentate, desigur, de accentul ludico-ironic, fac parte dintr-un scenariu critic urmat cu perseverență de-a lungul timpului, de la primele texte publicate și până acum.

BIBLIOGRAPHY

- Iulian Boldea, *Vârstele criticii*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005
 Al. Cistelean, *Diacritice*, Editura Curtea veche, București, 2007
 Gheorghe Grigurcu, *Critici români de azi*, Editura Cartea Românească, București, 1981
 Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*, III, Editura Aula, Brașov, 2001
 Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008
 Adrian Marino, *Hermeneutica ideii de literatură*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1987
 Ion Negoitescu, *Istoria literaturii române*, Editura Minerva, București, 1991
 Marian Papahagi, *Fragmente despre critică*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994

- Irina Petraș, *Panorama criticii literare românești. Dicționar ilustrat*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2001
- Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, I-II, Editura Fundației „Luceafărul”, București, 2001
- Eugen Simion (coord.), *Dicționarul general al literaturii române*, Editura Univers enciclopedic, București, 2004
- Alex. Ștefănescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Editura Mașina de scris, București, 2005
- Radu G. Țeposu, *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Editura Eminescu, București, 1993
- Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu (coord.), *Dicționarul Scriitorilor români*, Editura Albatros, București, 2002

THE GEOGRAPHY OF TRADITION. A CASE STUDY: "THE ROMANIAN ETHNOGRAPHIC ATLAS"

Ioan Dănilă

Prof., PhD., "Vasile Alecsandri" University of Bacău

Abstract: The paper relies on the inventory of the localities from Bacău county included in the third volume of the "Atlas", regarded as a true scientific event in promoting folk art and food related traditions. Bacău seems privileged, owning 19 localities (Agăș, Berești-Bistrița, Berești-Tazlău, Berzunți, Cleja, Corbasca, Coțofănești, Dărmănești, Glăvănești, Ludași, Mănăstirea-Cășin, Mărăști, Oituz, Oncești, Plopana, Răcăciuni, Răchitiș, Răchitoasa, Roșiori), selected from different geographical points that cover the entire socio-economic structure of the region. Eating habits, food supplies and cooking devices are registered as dating from the latter half of the 20th century. The results of the ethnological investigation should be expanded and correlated both at the syntagmatic and paradigmatic level.

Keywords: folk technique, Bacău county, food traditions, syntagmatic and paradigmatic extension

"Atlasul etnografic român" (AER) / "The Romanian Ethnographic Atlas" (REA) is, along with linguistic atlases, a fundamental tool for research on national spirituality. Like any auxiliary used in the extensive process of investigating Romanian specificity, it has come a long way. In 1963, Romulus Vuia proposed "the development of an archive of documents of oral history"¹⁾, but the initiative had been older, since the 19th-century manifestation of "a natural reaction to the standardization of local languages and traditions, visible in the Western European countries"²⁾. In a session held on the 5th of October 1965 by the Academy of the S.R.R (the Socialist Republic of Romania), through the Institute of Ethnography and Folklore and the State Committee for Culture and Art, there were discussed the main theoretical and methodological issues related to elaborating the AER. In 1967, the *Atlas* was introduced in the research plan of the Institute, and two years later the profile publications³⁾ hosted the presentation of the laboratory for the preparation of a process of an amazing scale. Originally, there were several questionnaires (one about "Food"), with 1,200 questions and 3,000 sub-questions, and by 1976 all the material had been limited to 8 volumes. In parallel to this, the *AER Bulletin* was published, with 9 numbers between 1977 and 1982. There were taken into account the particularities of the thematic manifestation among national minorities, being surveyed 60 villages inhabited by "Bulgarians, Czechs, Croats, Germans, Hungarians, Székelys, Russians (Lipovans), Serbs, Slovaks, Tatars, Turks and Ukrainians"⁴⁾, in order to elaborate an *Atlas of Ethnic Minorities in Romania* (AEMR). The ethnic structuring of Romania complied with the census data from March 15, 1966.

Between 1972 and 1982, there were conducted field investigations. The result was a documentary material of exceptional importance, which began to be published in the early years of the new millennium. In the AER, designed to include five volumes, to which several

generations of researchers contributed, there was recorded the “spreading of Romanian words in all provinces inhabited by Romanians”⁵⁾, “because, as it is known, from Nietzsche onwards, the grammar of language expresses the grammar of spirit. This has been proven, for Romanian language, by the writings of Mircea Vulcănescu and Constantin Noica”⁶⁾. In the same years, the Iași Centre for Linguistics, Literary History and Folklore of the Academy of the S.R.R. included, in the research development plan, the elaboration of *The Folklore Archive of Moldova and Bukovina*, for which a proper Questionnaire was developed⁷⁾. The opening “Methodical Letter” comprises technical specifications such as: “The transcription of the informers’ responses will be as faithful as possible to the informers’ normal way of speaking. For example: *cîntic di jăli, discîntic di mușcăturî di șărpi* etc. instead of *cîntec de jale*” etc.⁸⁾ The answers had to be submitted, by the appointed teacher, by March 20, 1971. In 1978, the same Centre, now called The Center for Linguistics, Literary History and Folklore of the Iași Branch of the Romanian Academy, edited a *Chestionar toponimic entopic general, cu un glosar de entopice onomasiologic / General toponymic questionnaire, with an onomasiological glossary of regionalisms*.

The Coordination Committee of the *Atlas* (N. Nistor, Georgeta Stoica, Romulus Vulcănescu, Tancred Bănățeanu, Gheorghe Focșa, Cornel Irimie, Corneliu Broche, Paul Drogeanu, Nicolae Dunăre, Ion Ghinoiu, Radu Maier, Paul Petrescu, Paul Simionescu, Ion Vlăduțiu and Boris Zderciuc) comprises only one “provincial” person – Cornel Irimie, Director of the “Bruckenthal” Museum from Sibiu – as the task was entrusted to the Institute of Ethnology and Dialectology in Bucharest. Between 1972 and 1975, there “were printed 22 thematic questionnaires, which were successively resized and, as such, experimented and applied during field surveys”⁹⁾. (The Chapter “*Food of the rural population*” was elaborated between 1969-1972, by M. Sadoveanu¹⁰⁾.) There were expectations, in 1969, that “the AER would be issued during the years 1974-1977, on condition that the material-technical basis for this synthesis work would be ensured”¹¹⁾.

Zoning of the territory imposed the “defining or outlining of the concept of ethnographic area”¹²⁾, a particularly complex operation and the sampling followed the experience resulted from consultation of a large number of similar works published in the country and the world, including the USA¹³⁾. The mapping relied on the model of linguistic geography, being cited its founder, Jules Gilliéron¹⁴⁾, but also on the *Sociological Atlas of Romania*, elaborated in 1940. The selection of the localities investigated relied on the experience of linguistic atlases. There was preferred the same inventory as in the geographic, archaeological, anthropological and, of course, linguistic atlases. In general, there were selected localities with an average number of inhabitants, but also with a significant past: “Choosing ancient settlements for AER is especially valuable as sedimentation of the elements of material and spiritual culture has been constant over time”¹⁵⁾. The working team consulted the major ethnographic atlases issued in the world, observing that the “Swedish, the Austrian and the Swiss atlases were concerned with the specific of national food to a relatively wide extent”¹⁶⁾. Regarding the content of the network-survey for the AER, the 2003 coordinator (and the following ones) of the *Atlas* will review it¹⁷⁾, like his colleague Radu O. Maier who, inter alia, raised the issue of exploiting materials existing in “different memorial-museum houses”¹⁸⁾.

It is necessary to make one specification: given the historical context in which the drafting of the *Atlas* took place (1965 and the following decade), when the pressure of the ideological factor was visible, researchers from the Institute of Ethnography and Folklore had the courage to admit the force of model of research teams from Western countries: Sweden, Switzerland, the Federal Republic of Germany, Austria, Portugal, Netherlands, Greece, Finland¹⁹⁾, connected with the Soviet bloc countries: Poland, the Russian SFSR, Hungary, Czechoslovakia, Yugoslavia etc. At that time, there was drafted the *Ethnographic Atlas of Europe*, for which meetings had taken place in Zagreb (1966), Bonn (1968) and Helsinki

(1970). It goes without saying that the “themes from the *Ethnographic Atlas of Romania* included all the themes from the *Ethnographic Atlas of Europe*”²⁰⁾.

The work has a downside: “white spots”, which claim a right to representation for one reason or another, missed the entrance into the *Atlas*, and “future generations of ethnographers will not be able to fill these gaps with regard to our folk traditional culture”²¹⁾. This does not mean that the application of the questionnaires will be stopped, even if the results will relate only to the dynamics of the scientific discipline at the national level. Perhaps the most comprehensive presentation of the requirements, risks and responsibilities of elaborating the *Atlas* was made by Ion Vlăduțiu. Regarding the conditions that a locality would have to meet in order to be selected, he pinpoints three of them: completeness (“to contain, on its territory, most and, if possible, all of the selective aspects of traditional folk culture that are the object of the *Atlas*”²²⁾), continuity (“the locality should be old and rich in tradition”²³⁾) and truthfulness (“the selected locality should possess, even today, as much as possible, traditional complexes of culture – both material and spiritual – in order not to be forced to resort to reconstruction in all cases”²⁴⁾).

The items described so far have constituted a focus of the team members of the Project *Digitization of cultural food heritage. The region of Bacău – eCULTFOOD* (PN-III P2-2.1-BG-2016-0390), assumed by the “Vasile Alecsandri” University of Bacău, in partnership with the “Alexandru Ioan Cuza” University of Iași and the Cultural Association “Art - Traditions - Heritage without Borders” from Bacău. The objectives are mainly cultural (collective mind inventory on habits, customs, prejudices, daily rhythms etc., as marks of national identity), also including the economic component (identification of healthy and sustainable food resources). It was taken into account the reality that the food act achieved, “in time, the connotations of a cultural act with relevant meanings for knowledge and understanding of human life”²⁵⁾. Under these circumstances, “it may express different facets of the cultural identity and alterity of a group, helping to shape a nuanced image of it”²⁶⁾.

The starting point was the third volume of the *Romanian Ethnographic Atlas* (2008), subtitled *Traditional Techniques. Foods*, which comprises the concentrated ethnographic information collected between 1972 and 1983. There are marked three distinct periods of manifestations of such phenomena: 1900, 1900-1983, respectively 1983. Our focus was the final part of the *Atlas* on “Food” (pp. 172-287), “regarded as a sign of ethnic or regional status, age or gender of the person, but especially of the socioeconomic condition, customizing cultures, countries, areas, individuals”²⁷⁾. Diachronically, constant adaptation to often austere living conditions led the locals to make progress in the great adventure of existence at the mouths of the old river, so “between cracking wheat grains with one’s teeth and grinding at the mill, the Carpathian-Danubian people underwent an impressive technological and spiritual process”²⁸⁾.

Bacău county has 19 localities (Agăș, Berești-Bistrița, Berești-Tazlău, Berzunți, Cleja, Corbasaca, Coțofănești²⁹⁾ Dărmănești, Glăvănești, Ludași, Mănăstirea-Cășin, Măraști, Oituz, Oncești, Plopana, Răcăciuni, Răchitiș, Răchitoasa, Roșiori), located in (sub)hilly and mountainous areas, with varying economic potential and combined religious composition (Orthodox and Roman Catholic). The technical data of the county are, for the year 1966: area of 6630 km²; 608.319 inhabitants; 65.8% rural population; 91.8 inh./km² density; 80 communes; 491 villages; 16 – the representation norm of the communes in AER (1/5); 98 – the number of AER villages, the representation norm (1/5)³⁰⁾. Located in the top quarter of the counties by area and number of communes, in the top seven by number of inhabitants and in the top two quarters by share of rural population and population density, the Bacău county ranks fourth by number of villages (after Alba, Argeș and Vâlcea), which earned it one of the highest shares of representation in the AER³¹⁾. An area of the county provides an illustration for the balance changes between urban and rural areas, with regard, inter alia, to “the moving of the

active forces of the population towards areas of industrial and constructive focus” (the Iron Gates, the Steel and Mining Company of Galați, the offshore petrochemical platforms Troțuș and Argeș etc.”³²⁾.

Reconstructing the route of ethnographers, we began our thematic surveys and noted our initial observations, which will coagulate with our subsequent findings to form a general picture of the cultural food heritage, for example Shrovetide – November 14 – and the first day of fasting, November 15, 2016 at Glăvănești, Muncelu and Frumusele. A real dispute arose, at Balcani, on the etymology of a word in the culinary domain: stew (Rom. *tocană*), “whose Latin etymology – as Ofelia Văduva argues – had been clearly established - DLR, tome XI”³³⁾.) The certification in *Lesicon romanesc – latinesc – unguresc – nemțesc.../Lexicon valachico – latino – hungarico – germanicum...*, Buda, 1825, reveals it as being of Hungarian origin, *tókany*)³⁴⁾. Its meanings belong to the culinary field (meanings 1-8) and domestic industry: “dough made of flaxseed and bran, which are used to coat the hemp warp threads to avoid teasing during weaving” (reg.)³⁵⁾. Another category of speakers considered that the meaning was quite the opposite: it entered the Hungarian language from Romanian. In this case, we say that the word may be derived from the verb ‘to chop’ (Rom. *a toca*, from the Latin **toccare*), plus the suffix *-an(ă)* ³⁶⁾.

The *Romanian Ethnographic Atlas* is a necessary support for further research in the field. The maps (that we have processed to extract data on Bacău county, organized under a new heading) record the “components of the food of peasants: raw materials, their processing (thermal or mechanical) and finished goods (dishes)”³⁷⁾. The themes and sub-themes are:

EVERYDAY FOOD

A.I. Cereals used as foods

A.I.1. Wheat. Wheat dishes

A.I.1. Bread. Composition, ferments

A.I.2. Pasta

A.I.3. Wheat flour pies. Fillings

A.I.4. Wheat flour sweets

A.I.2. Corn and other cereals dishes

A.II. EDIBLE PLANTS

Edible plants collected from the wild

A.III. VEGETABLES

A.III.1. Raw vegetables

A.III.2. Thermally processed vegetables

A.III.3. Thermal processing of vegetables with eggs, dairy products and animal fats

A.IV. FRUITS

A.IV.1. Fruits collected from the wild, used raw

A.IV.2. Cultivated fruits, used raw

A.IV.3. Fruit dishes

A.V. MEAT

A.V.1. Domestic animals and poultry

A.V.2. Meat dishes

A.V.2.1. Domestic animals

A.V.2.2. Poultry

A.V.2.3. Special dishes made of domestic animals meat

A.V.2.4. Wild birds and animals

A.V.2.5. Fish, crayfish, clams, snails

A.V.2.6. Regional names

A.V.3. Fats

A.VI. EGGS

Eggs as food

A.VII. MILK

A.VII.1. Milk as food

A.VII.2. Dairy products

A.VII.3. Dairy products as daily food

A.VII.4. Milk and cereal dishes

A.VIII. PRESERVES

A.VIII.1. Preservation and storing of vegetables

A.VIII.2. Preservation of fruits

A.VIII.3. Meat preservation

A.VIII.4. Fish preservation

B. RITUAL FOOD³⁸⁾

B.1. Festive meals

B.2. Christmas and Easter doughs

B.3. Old fasting dishes

B.4. The Easter pie. Geographical distribution

B.5. Soft honey breads (Rom. *mucenici* – literally, martyrs)

B.6. Birth bread rings

B.7. Wedding bread rings

B.7.1. Decoration shapes and decoration procedures

B.7.2. Ritual and ceremonial destinations

B.8. Bread rings and dough shapes for funerals

B.8.1. Shapes

B.8.2. Decoration procedures

B.8.3. Ritual and ceremonial destinations

B.9. Persons specialized in modelling dough

C. DRINKS

C.1. Homemade alcoholic drinks

C.2. Brandy (Rom. *țuica*). Local names

C.3. Homemade non-alcoholic drinks

By vertically arranging the 19 localities of Bacău county, repeated for each theme and sub-theme, there have resulted several findings regarding the zoning of certain dishes or the sporadic presence of one of them. For example, only at Cleja (a village with a Csango majority) there is prepared “cabbage water with wheat, corn flour”³⁹⁾, but this dish is also encountered in other areas of the country: Dulcești (Neamț), Braniștea (Galați), Valea cu Apă (Gorj), Jina (Sibiu), Căpușul de Câmpie (Mureș), Fântânele-Rus (Sălaj), Poiana Stampei (Suceava) etc. Therefore, if interpreted at the level of the county, one may deduce that the dish is specific to Roman-Catholic communities, when it is, in fact, spread at the national level.

Similarly, one may interpret the presence only at Oituz (a community with mixed population in religious terms: Orthodox and Catholic) of soft honey breads (Rom. *mucenic* – literally, martyr) in the form of a “circle (ring)”⁴⁰⁾. This dish from the family of bread rings may also be found at Albac (Alba, the only locality in the entire Transylvania), Liești (Galați), Siliștea (Constanța), Cireșu (Mehedinți) and throughout the Southern Carpathians and Greater Wallachia. The immediate conclusion would be that in Csango settlements (predominant in Bacău), the soft honey breads have a circle shape (ring), especially since on the neighbouring page 266, there is reproduced the photograph of an oven, with the explanation: “In Moldavia, there are prepared baked soft honey breads: Moldova, Bacău county, I.H. Ciubotaru”⁴¹⁾. (Ion H. Ciubotaru is

known as a researcher of Roman-Catholics from Moldavia; he authored three volumes of the series *The Catholics of Moldavia and their Traditional Culture*).

What the *Atlas* records as mapping and encoded in a system of symbols was designed in a cycle of ethnographical documents consisting of the same collection of the Institute of Bucharest and in the *AER Bulletin*, which complements and supports the main stage of the profile research. By identifying other subjects, narrativizing habits sedimented in the collective mind and recording everything in video format, the team of the Project *Digitization of cultural food heritage. Bacău region* proposes an augmentation of the same special archive and, implicitly, a new perspective on the realities that are caught in a dynamics related to the very human nature.

Endnotes

1. Ion Ghinoiu, *Preface* to “Atlasul etnografic român”, vol. I, București, Editura Academiei Române, 2003, p. 15.
2. *Ibidem*.
3. *Revista de etnografie și folclor* (Editor-in-chief, Mihai Pop; Managing editor, Ion Goliat) has published, starting with 1969, articles on zoning, sampling, mapping and inventorying as preliminary operations to conducting research in compliance with the rigours imposed by specialized works in Europe and across the globe. The editors issued a thematic number (6/1969) dedicated to the topic of the *Atlas*.
4. Ion Ghinoiu, *op. cit.*, p. 16. We have tacitly replaced *ucrainieni* by *ucraineni*.
5. Eugen Simion, *Argument* to the “Atlasul...”, *op. cit.*, p. 11.
6. *Ibidem*.
7. The Academy of the SRR, The Center for Linguistics, Literary History and Folklore, *Chestionar folcloric și etnografic general*, Iași, 1970.
8. *Ibidem*, pp. VI-VII.
9. The Council for Socialist Culture and Education, The Institute of Ethnology and Dialectology, *Atlasul etnografic al României. Chestionar*, 3, “Ocupații”, București, f.e., 1976, p. II. On the cover page, “The Institute of Ethnology and Dialectology”.
10. The name does not appear in the dictionaries of folklorists Jordan Datcu and S. C. Stroescu. Of course, this is not the writer Mihail Sadoveanu. Equally, the name of Ion Goliat is not mentioned in these documentation works. In no. 6/1971 there is mentioned the full name: Mircea Sadoveanu.
11. Ion Goliat, *Atlasul etnografic al României*, in “Revista de etnografie și folclor”, tome 14, no. 6/1969, p. 432.
12. Cornel Irimie, *Aspecte ale zonării în “Atlasul etnografic al României”*, in “Revista de etnografie...”, *op. cit.*, p. 437.
13. Cornelia Belcin, Alexandru Popescu, *Aplicațiile eșantionării în realizarea A.E.R.*, in “Revista...”, *op. cit.* The method of “the main components” was borrowed from American ethnographers (p. 458).
14. Cf. Paul Simionescu, *Cartografierea – sistem de reprezentare a fenomenelor corelate, în unele discipline sociale*, in “Revista...”, *op. cit.*, p. 467.
15. Ion Ghinoiu, *Criterii de selectare a localităților de anchetat pentru A.E.R.*, in “Revista...”, *op. cit.*, p. 484.
16. Ioana-Maria Milcu, *Despre structura tematică a atlaselor etnografice naționale și internaționale*, in “Revista...”, *op. cit.*, p. 509.
17. In “Revista...”, *op. cit.*, tome 16, no. 3/1971, pp. 237-246.
18. Radu O. Maier, *Unele probleme ale cartografierii în „Atlasul etnografic al României”*, in “Revista...”, *op. cit.*, nr. 4/1971, p. 330.

19. Cf. Ion Vlăduțiu, *Principii și metode de realizare a „Atlasului etnografic al României”*, in “Revista...”, *op. cit.*, no. 6/1971, p. 433. Note that Sweden is ranked first.
20. *Ibidem*, p. 441.
21. *Ibidem*.
22. *Ibidem*, p. 453.
23. *Ibidem*.
24. *Ibidem*.
25. Ofelia Văduva, “*Pași spre sacru. Din etimologia alimentației românești*”, București, Editura Enciclopedică, 1996, p. 7.
26. *Ibidem*.
27. Ofelia Văduva, *Alimentația. Prezentare generală*, in “Atlasul etnografic român” (coord., Ion Ghinoiu), volume 3, “Tehnica populară. Alimentația”, București, Editura Academiei Române, 2008, p. 172. The work carries the heading of the Romanian Academy – the Institute of Ethnography and Folklore “Constantin Brăiloiu” and is published by S. C. *Magic Print S.R.L.* Onești, with very high graphic quality.
28. Ion Ghinoiu, *Prefață* to “Atlasul...”, *op. cit.*, p. 11.
29. In *Atlas*, “Coțofănești”; phonetism from Greater Wallachia, like the “localities from the Petroșeni Depression” (instead of *Petroșani*), in an article on the *Atlas*, in “Revista de etnografie și folclor” (no. 6/1969, p. 483).
30. Cf. Ion Ghinoiu, *Probleme ale fixării rețelei-anchetă...*, *op. cit.*, p. 244.
31. *Ibidem*. The data refer to the year 1966.
32. Paul Petrescu, *Despre înregistrarea construcțiilor în atlasele etnografice*, in “Revista...”, *op. cit.*, nr. 6/1969, p. 496.
33. Ofelia Văduva, *Alimentația...*, *op. cit.*, p. 172.
34. The Romanian Academy, the Institute of Linguistics “Iorgu Iordan – Al. Rosetti”, *Micul dicționar academic, Pr-Z*, București, Editura “Univers enciclopedic”, 2003, s.v., DLRM (1958), NDULR (2006), DEXI (2007), DEX (2016), DEI (1931; Candea and Adamescu) mention the same etymology.
35. *Ibidem*.
36. Cf. Giorge Pascu, *Sufixe românești*, București, Ed. “Socec”, 1916, p. 291.
37. Ofelia Văduva, *Alimentația...*, *op. cit.*, p. 173.
38. We have replaced the syntagm “food for celebrations” from the *Atlas* with “ritual food”, to include funeral rites as well.
39. *Atlasul...*, p. 265. On the same map, *coleașa* is written with a parasite *c* (**coleașcă* - carriage), but on the next page (264) one can read its correct form, twice.
40. *Ibidem*, p. 267.
41. *Ibidem*, p. 266.

Acknowledgements

This work was supported by a grant of the Romanian National Authority for Scientific Research and Innovation, CNCS/CCCDI – UEFISCDI, project number PN-III-P2-2.1-BG-2016-0390, within PNCDI III.

SVATURILE UNUI PARINTE BUNU CATRA FIULU SEU DE ION CODRU DRĂGUȘANU. THE TEXT AND THE ORIGINAL

Mircea Ardeleanu

Prof., PhD, „Lucian Blaga” University of Sibiu

Abstract. *Svaturile unui parinte bunu catra fiulu seu*, „translated from French by Codru Dragusianulu”, was published in the magazine *Familia*, 15, 1865. No mention was made on the author's name and the source text. This article answers the question concerning the identity of the text translated by Codru Drăgușanu. It is Jacques-Corentin Royou's moral epistle *À mon fils* published in *L'Année littéraire* I, 1785. But a few differences between text and translation indicate that Ion Codru Drăgușanu did not dispose of the original, but of a later, slightly modified variant, published by Anne-François-Joachim Fréville without name of author under the title *Avis d'un bon père à son fils* in a compilation of pedagogical texts dedicated to the education of the youth, entitled *Beaux traits du jeune âge*. Suivis de *l'histoire de Jeanne d'Arc et du panthéon des enfans célèbres* (Paris, Genets, 1813), that knew several editions and a broad European circulation during the 19th century.

Keywords: *Ion Codru Drăgușanu, Jacques-Corentin Royou, Anne-François-Joachim Fréville, Familia, L'Année littéraire, moral epistle, translation*

Critica literară română, unanimă în a lăuda cu bune argumente meritele *Peregrinului transilvan*, publicat în volum în 1865, arată aceeași unanimitate în a-l considera pe Ion Codru Drăgușanu ca un traducător lipsit de har. O asemenea asimetrie în mânuirea limbii surprinde la un scriitor talentat și poliglot care a dovedit o incontestabilă și recunoscută măiestrie și modernitate. În lipsa unei ediții complete, eventual critice, a operei drăgușanului, tot ceea ce excede *Peregrinul transilvan* formează încă și azi o nebuloasă puțin frecventată, dacă nu chiar ignorată. Ceea ce surprinde este că unele din textele sale – și aici intră *Svaturile unui parinte bunu catra fiulu seu*, alături de, să zicem, *Banditul fara voie*. *Narațiune din viața unei bande de hoți din Italia* – sunt judecate și clasificate, sub aspect valoric, fără o confruntare cu textele de referință, acestea fiind de fapt neidentificate până acum. Nici nu aducem în discuție faptul că orice traducere este dependentă de stadiul de evoluție și de gradul de maturitate al limbii poetice – dar și al limbii generale – a traducătorului, și nici că orizontul practicilor intertextuale cu teoretizările aferente, inclusiv în domeniul traductologiei, susceptibile împreună de a justifica unele nuanțări critice, au explodat literalmente în perioada care a trecut de la publicarea ultimelor abordări cu autoritate (Mircea Popa¹, Georgeta Antonescu², Mircea Anghelescu³ etc.) ale operei lui Ion Codru Drăgușanu, făcând din actualizarea judecăților pronunțate în marginea operei lui o necesitate incontornabilă. Cazul nefiind singular, întrevădem aici un vast șantier al

¹ Mircea Popa, „Biografie și creație la Ion Codru-Drăgușanu”. *Revista de istorie și teorie literară*, XXVII (1978), nr. 1, p. 35-53.

² Georgeta Antonescu, *Introducere în opera lui Ion Codru Drăgușanu*, București, Editura Minerva, 1983.

³ Mircea Anghelescu, „Codru Drăgușanu”. *Textul și realitatea*, București, Editura Eminescu, 1988.

reconsiderărilor literare, care ar aduce un beneficiu prețios literaturii române în relația ei cu literaturile europene și cu literatura universală prin traduceri. Acesta este *parti-pris*-ul teoretic care stă la temelia studiului de față.

Svaturile unui parinte bunu catra fiulu seu, publicat în hebdomadarul *Familia*, numărul 15 din 1865, era urmat de mențiunea „Trad. din francesce prin: Codru Dragusianulu”⁴, însă nu era însoțit de nici un fel de informații editoriale în legătură cu originalul: autor, titlu original, an și loc de publicare etc. Această împrejurare – surprinzătoare din partea acestui autor, al cărui caracter scrupulos și responsabil transpare din toate faptele sale de viață dar și din scrierile sale – a fost piatra de poticnire a generațiilor de critici care s-au apropiat de opera lui Ion Codru Drăgușanu. Lipsa referințelor la textul sursă al traducerii intitulată *Svaturile unui parinte bunu catra fiulu seu*, destul de puțin tipică, dacă nu chiar scandaloasă în practica publică a traducerii, a ocazionat două tipuri divergente de reacție la criticii și comentatorii români ai operei lui Ion Codru Drăgușanu, după cum aceștia au luat în considerare sau au ignorat indicația de traducere care însoțește textul. Unii critici, invocând dezinvoltura cu care Ion Codru Drăgușanu se folosea sau nu de numele său în context publicistic, au găsit în aceasta temeiul suficient pentru a considera textul în discuție ca pe un text propriu al lui Ion Codru Drăgușanu, pe care acesta îl prezintă drept o traducere pentru a se pune la adăpost de eventuale reproșuri din partea autorităților, deosebit de suspicioase și de exigente în ce privește disciplina instituțională, în care el era integrat ca funcționar public imperial⁵. Atribuirea eronată lui Ion Codru Drăgușanu, ca autor, a textului *Svaturile unui parinte bunu catra fiulu seu* datează încă de la începuturile criticii drăgușanene. Victor Iancu scrie, într-un articol dedicat ediției Cioculescu a *Peregrinului transilvan* din 1943: „[Ion Codru Drăgușanu] publică în *Familia* de la Budapesta poemul 'Svaturile unui parinte bunu catra fiulu seu', 'tradus din francesce' și semnat 'Codru Dragusanu'”⁶. George Ivașcu trece cu ușurință peste chestiunea paternității textului și îl prezintă pe Ion Codru Drăgușanu ca autor, preluând și el ironic, ca și Victor Iancu, formula utilizată de Ion Codru Drăgușanu⁷. Al. Dima și colaboratorii săi consideră și ei că *Svaturile unui parinte bunu catra fiulu seu* este un text de autor, destul de tern, de altfel⁸.

Cealaltă parte a criticii ia de bună mențiunea auctorială, însă se află în imposibilitate de a clasifica textul în lipsa unui original la care să se poată raporta. Această categorie îi cuprinde pe cei mai mulți dintre criticii drăgușaneni, de la Nicolae Iorga până la Nicolae Manolescu, trecând prin Georgiana Lungu-Badea, Georgeta Antonescu și alții. Dintre criticii primei jumătăți a secolului trecut, numai Șerban Cioculescu s-a aplecat cu un interes stăruitor asupra acestui scriitor victimă a nedreptății istoriei literare⁹. În prefața ediției sale, el amintește traducerea *Svaturile unui parinte bunu catra fiulu seu*¹⁰, lăsând ca și alții să planeze

⁴ *Familia*, 15, 1865, p. 178-179.

http://documente.bcucluj.ro/web/bibdigit/periodice/familia/1865/BCUCLUJ_FP_P68_1865_001_15.pdf

⁵ Ion Codru Drăgușanu a fost, din 1849 și până la pensionare, în 1880, funcționar al Imperiului austriac (austro-ungar, după compromisul dualist din 1867).

⁶ Victor Iancu, „Călătoriile lui Ion Codru Drăgușanu în ediția D-lui Șerban Cioculescu”. *Transilvania*, Sibiu, anul 74, nr. 3-4, martie-aprilie 1943, p. 271-287, aici, p. 275.

⁷ George Ivașcu, *Istoria literaturii române*, Vol. I, București, Editura Științifică, 1969, p. 518: „autorul [...] unei poeme [...] *Svaturile*...’ tradusă din frîncește”.

⁸ Alexandru Dima (ed.), *Istoria literaturii române*, Vol. II, Editura Academiei R.S.R., București, 1968, p. 572: „Compunerea stearsă, impersonală, ca și versurile ulterioare din *Familia*, de direcție morală, nu anunță un mare scriitor.”

⁹ Șerban Cioculescu (ed.), *I. Codru Drăgușanu : Peregrinul transilvan (1835-1844)*, București, Cugetarea-Georgescu Delafras, 1942.

¹⁰ Ș. Cioculescu, *ibid.*, p. IX-X : „În *Familia* de la Budapesta, [...], se publică poema *Svaturile unui părinte bun către fiulu*

incertitudinea asupra statutului textului, în pofida continuității vizibile a preocupărilor etice dintre *Peregrinul transilvan* și *Svaturile unui parinte bunu catra fiulu seu*¹¹. Tot el este acela care consideră problema semnăturii din perspectiva unei strategii duplicitare¹², care ar și explica faptul că pe acesta din urmă îl semnează, în vreme ce ediția în foileton și prima ediție în volum a *Peregrinului transilvan*, lucrare cu caracter deseori subversiv, au cunoscut tiparul orfane de numele autorului¹³.

Romul Munteanu, editor la rândul său al *Peregrinului transilvan*, amintește traducerea, dar nu oferă nici un indiciu privitor la numele autorului textului sursă și nu face nici un comentariu în ce privește conformitatea cu originalul¹⁴. Georgiana Lungu-Badea menționează și ea numele traducătorului, însă nu pe cel al autorului originalului¹⁵. După părerea Georgetei Antonescu, „prezența lui [Ion Codru Drăgușanu] pe tărîmul literar a fost în afara acestei cărți (*Peregrinul... n.a.*) întâmplătoare și nesemnificativă”¹⁶. Ea crede că *Svaturile unui parinte bunu catra fiulu seu*, „traducere din franceză”, ar fi „de fapt, versificarea fără har a unor precepte morale banale”¹⁷, și conchide că „vice-căpitanul de Făgăraș rămîne, de fapt, omul unei singure cărți, povestea călătoriilor europene din deceniile patru și cinci [...]”¹⁸. Mulți critici ignoră total textul. Enciclopedia Astrei¹⁹ nu-l menționează. N. Iorga, căruia îi datorăm recuperarea patrimoniului drăgușănean, a înțeles perfect valoarea *Peregrinului transilvan*, însă nu a consacrat nici un rând restului operei. Nici Eugen Lovinescu nu-l cunoaște. George Călinescu, care nu-l menționa pe Ion Codru Drăgușanu decât în bibliografia²⁰ cărții sale de căpătâi, îi face favorul de a-l menționa succint în *Compendiu*²¹, nu însă fără a exprima o rezervă în ce privește valoarea prestației sale literare propriu-zise. În aceeași perioadă, Tudor Vianu îi face lui Ion Codru Drăgușanu un portret entuziast în *Arta prozatorilor români* și îl compară pe acest autor cu celebrele personaje ale lui Stendhal și Lesage la un loc²², totodată fixându-i și locul în literatura română. Emanoil Bucuta îi consacră la rândul său un frumos eseu²³ în care aduce date clarificatoare despre scriitor²⁴, însă fără un cuvânt despre Ion Codru Drăgușanu traducătorul. Ion Negoîtescu²⁵, Ion Rotaru²⁶ nu comentează traducerile. Mircea Anghelescu, deja citat,

său, tradusă din 'francește' și semnată Codru Drăgușanul.”

¹¹ Ș. Cioculescu, V. Streinu, T. Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1972, p. 135.

¹² *Ibid.*: „autorul lucid avea perfecta conștiință a dublei personalități”.

¹³ *Ibid.*, p. 133-134 : „Într-adevăr, peste câteva luni găsește cu cale să semneze *Svaturile unui parinte bun catre fiul sau*, traducere în versuri din limba franceză (*Familia*, 25 oct. 1865), pentru că e o bucată literară cu tendințe morale.”

¹⁴ Ion Codru Drăgușanu : *Peregrinul transilvan*. Ediție îngrijită de Romul Munteanu, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1956, p. 14.

¹⁵ Georgiana Lungu-Badea, *Repertoriul traducătorilor români de limbă franceză, italiană, spaniolă* (secolele al XVIII-lea și al XIX-lea). *Studii de istorie a traducerii* (I), Timișoara, Editura Universității de Vest, 2006, p. 99.

¹⁶ Georgeta Antonescu, *op. cit.*, p. 29.

¹⁷ *Ibid.*, p. 34.

¹⁸ *Ibid.*, p. 35.

¹⁹ Corneliu Diaconovich, Asociațiunea pentru Literatura Română și Cultura Poporului Român (ed.), *Enciclopedia Română*, Sibiu, W. Krafft, 1898-1904.

²⁰ George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Craiova, Editura Vlad&Vlad, 1993.

²¹ G. Călinescu, *Istoria literaturii române, Compendiu*, București, Litera Internațional, 2001, p. 146-148.

²² Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*. Ediție îngrijită de Geo Șerban. București, Editura Lider, 1997 (Editura Contemporană, 1942), p. 83-88. „[...] acest Gil Blas român, care are o structură intelectuală amintind luciditatea și ascuțimea lui Julien Sorel, nu poate fi comparat în epoca sa decât cel mult cu Nicolae Filimon.” (*Ibid.*, p. 85)

²³ Emanoil Bucuta, „Călătoriile lui Ion Codru Drăgușanu”. *Transilvania*, Sibiu, anul 73, nr. 5, mai 1942, p. 373-380.

²⁴ E. Bucuta îl compară cu celebrele personaje Gil Blas și Wilhelm Meister în anii săi de călătorie, dar și cu Voltaire, cu I. Ghica epistolierul, cu C. Negruzzi, autorul *Păcatelor tinerețelor*, cu A. Odobescu cel din *Pseudokineghetikos*, cu I. Creangă cel din *Amintiri...* și chiar cu Marius Chicoș Rostogan al lui Caragiale (*Ibid.*, p. 376).

²⁵ Ion Negoîtescu, *Istoria literaturii române*, Vol. I (1800-1945), București, Editura Minerva, 1991.

²⁶ Ion Rotaru, *O istorie a literaturii române*, Vol. I (De la origini până la 1900), București, Editura Minerva, 1971, p. 196-

împărtășește cu cei menționați aici ideea că „drăgușanul” este scriitorul unei singure opere, care este în același timp și o operă singulară²⁷, susceptibilă de a rezerva surprize cercetătorului. El comentează avizat câteva traduceri ale scriitorului, însă nu face nici un comentariu la *Svaturile unui parinte bunu catra fiulu seu*. În fine, Nicolae Manolescu²⁸ laudă filozofia ludică și știința limbii puse în operă în *Peregrinul transilvan*, însă nu are nici un cuvânt referitor la activitatea de traducător a lui Ion Codru Drăgușanu. Toate aceste poziționări și tendințe pun în evidență interesul limitat, când nu este inexistent, al criticii față de cazul în sine al acestui text orfan. De un secol și jumătate, textul lui Ion Codru Drăgușanu a devenit o „pată albă”, o enigmă literară, a cărei dezlegare nu este lipsită de însemnătate, cunoașterea numelui autorului textului sursă precum și a textului original fiind semnificativă pentru metabolismul literar românesc, în special pentru cel transilvan. În lipsa acestei referințe fondatoare, cititorul este justificat a se întreba dacă textul din *Familia* este cu adevărat o traducere, așa cum este prezentat pe pagina revistei, sub semnătura lui Ion Codru Drăgușanu, o compoziție personală pe o temă împrumutată sau o adaptare a unui text ocultat voluntar, așa cum presupun, chiar în lipsa confruntării cu originalul, cei mai mulți dintre criticii literari români. Să comparăm textele de mai jos :

Avis d'un bon père à son fils, publié par A. F. J. Fréville. *Beaux traits du jeune âge*, 1813 (1824) | **Ion Codru Drăgușanu : *Svaturile unui parinte bunu catra fiulu seu, Familia*, 1865**

Bientôt, ô cher enfant, ma pesante paupière
Hélas ! va se fermer à la douce lumière.
Avant de nous quitter, pour que tu sois heureux,
D'un sage écoute et suis les avis précieux.

5. Le monde est une mer qu'agitent mille orages ;
J'ai connu des écueils par mes propres naufrages ;
Pilote maladroit, mais par ma faute instruit,
Je veux te voir au moins en recueillir le fruit.
Tout mon cœur sur les flots suit ta nacelle errante ;
10. Un souffle du zéphir me glace et m'épouvante :
Je crois ouïr gronder l'Aquilon furieux,
J'implore en ta faveur et les vents et les Dieux.

Nul n'a vu tous ses jours filés d'or et de soie,
Aux dégoûts, aux chagrins, l'Univers est en proie;
15. On passe en un moment de la joie aux douleurs:
Le matin dans les ris, et le soir dans les pleurs.

Crains d'un lâche repos la fatigue accablante,

Am sê-ti dau eu svaturi, fiulu meu celu dulce,
Cari la fericire te-oru poté conduce;
Pana nu'nchidu ochii pentru somnulu mare,
In ór'a din urma fii cu ascultare!

5. Lumea e o mare ne'ntreruptu cercata
De furtune grele ce nu mai înceta;
Dandu de naiefrangeri din nesocotintia,
Eu trecandu prin ele am si esperintia.
Doru-mi este numai sê culegi tu frupte,
10. Se incungiuri incai ale mele lupte;
A ta naisiôra ratecindu pre unde,
Sufletu-mi inghiacia, anim'a-mi patrunde:
Candu zefirulu misca, ventulu linu suflandu,
Pare-mi câ unu vulturu sbôra detunandu,
15. Eu atunci indata cadu si me prosternu,
Chiâmu in ajutoriu-ti pre Dieulu eternu.

Vieti'a ferice d'auru intirata,
Carier'a lina cu flori semenata,
Nu este menita pentru moritoriu,
20. Ci ursit'a-i este-a fi suferitoriu.
Tóta lumea este a machnerei préda.
La doreri placerea trebuie sê céda, –
Dupa desfatere chinulu ne va frange,
Celu-ce sér'a ride, demanéti'a plange.

25. Fugi de molitiune, câ-ci te ostenesce, –

198.

²⁷ Mircea Anghelescu, „Codru Drăgușanu”. *Textul și realitatea*, București, Editura Eminescu, 1988, p.131-141 (aici p. 138) : „Într-adevăr, tot procesul istoric al reconsiderării lui Codru-Drăgușanu [...] se bazează pe o singură operă, pe o singură carte, ce e drept cu totul ieșită din comun: *Peregrinul transilvan*.”

²⁸ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Vol. I, București, Editura Minerva, 1990, p. 220.

Préfère à la mollesse une vie agissante ;
A trente ans, tu diras, des plaisirs détrompé,

20. L'homme le plus heureux, est le plus occupé.
Tout travaille & et se meut dans la nature entière;
Le plus petit insecte agit dans la poussière,
Vois cette eau qui croupit, l'air en est empesté;
Admire la fraîcheur et la limpidité
25. De cette onde qui court, par des routes fleuries,
Féconder nos vergers, embaumer nos prairies :
Le temps est un éclair pour le mortel actif,
Le temps, avec lourdeur, pèse sur l'homme oisif.

Mais quel que soit l'état où ton penchant t'appelle,
30. Que la probité soit ta compagne fidèle :
La réputation est aisée à flétrir;
C'est un cristal poli qu'un souffle peut ternir.
Le désir de l'honneur à tel point nous anime,
Qu'on veut être estimé de ceux qu'on mésestime.
35. On peut tout immoler, tout souffrir à ce prix :
On pardonne à la haine, et jamais au mépris.

Sans être misanthrope, aime la solitude;
Fais-y du cœur humain la difficile étude;
Que Laroche-foucault, Labruyère, Addison,
40. T'apprennent à sonder cet abîme profond;
Qu'ils soient dans tous les temps tes oracles, tes guides,
Ces amis-là, mon fils, ne sont jamais perfides.

L'homme, bien rarement, se montre tel qu'il est;
En public il est vu sous le jour qui lui plaît,
45. Il donne à ses défauts d'élégantes surfaces,
A la difformité l'apparence des grâces;
Dans ses déguisemens l'amour-propre est subtil:
Celui qui n'a qu'un œil se montre de profil.
Au choix de tes amis sois donc lent et sévère;
50. Examine long-tems, la méprise est amère.

Fuis les excès: l'avare est le bourreau de soi;
Le prodigue est esclave, et l'économe est roi ;
Sans soucis, sans terreur remords, il voit le jour renaître;
Lui seul est bienfaisant, et lui seul il peut l'être.

55. Sous un vil intérêt ne sois point abattu;
L'argent le cède à l'or, et l'or à la vertu.
Souvent, de l'équité la borne est un peu juste,
Qui n'est pas généreux est tout près d'être injuste.
Souviens-toi bien, mon fils, que dans l'âge avancé,
60. Le présent s'embellit des vertus du passé ;
Que le destin te soit ou propice ou sévère,
De quelque infortuné soulage la misère :
Tu le pourras, mon fils ; si tu naquis sans biens,
Apprends l'art d'être utile avec peu de moyens.

Dar' viéti'a-activa te inteneresce;
Candu vei fi'n etate, mai inaintatu
Si candu despre lucruri vei fi judecatu, –
Satulu de petreceri ca mine , vei dice:
30. Celu-ce mai mult lucra, e celu mai ferice!
In natura tote lucra si se misca,
In tierana sapa sprinten'a furnica;
Aerulu lu strica laculu statatoriu,
Dar'lu recoresce riulu curgatoriu.
35. Praturi in florite, campuri elu adapa,
Si cu limpedimea-i ochii ni-i desfata;
Tempulu ca un fulgeru pentr'unu activu sbora,
Dar'cu greu apesa pre trandavu, lu-omora.

Ori-ce cariera ti-ar fi destinata,
40. Fia-ti probitatea socia necurmata;
Lesne se'negresce numele frumosu,
Ca prin o suflare unu cristalu luciosu;
Sentiulu de onore multu ne animedia,
Omulu cere stima si candu despretiedia
45. Pentr'onore rabda si sacredia totu,
Multi ce ierta ur'a, despretiulu nu-lu potu.

Misanthropu se nu fii, ci ca singurariu
In a ta vietia aibi de indreptariu
Pre Laroche-foucault, La Bruyère, Addison,
50. Fia-ti ca oraclulu, urma svatulu lor.
Fa cu ei un studiu, cerca si patrunde,
Anim'a umana cu-abise profunde;
Autorii astia, fiulu meu, se scia,
Sunt amicii mai buni, fara perfidia.

55. Omulu rar u s'areta cumu e, lui i place
Publiculu se-lu vedea candu elu se preface;
Defectelor sale da fetie luciuse,
Si diformitatei tipuri graciose;
In schimositura celu duru e subtilu,
60. Chiorulu candu apare, s'areta'n profilu,
Deci destinge bine, candu amici vei lua,
Caci amaru mai este de-a te insiala.

Fugi de tot escesulu, nu-ti potu destul dice,
Unu avaru e sie-si singuru carnefice;
65. Sclavu e predatoriulu, pastratoriulu rege,
Fara grigi, necasuri elu cu tempulu merge;
Cel-ce crutia-e darnicu, si pote se fia
Ca-ci crutiarea-e mama la filantropia.

Generositatea ambitiuenedia,
70. Pre omu interesulu caracteridedia;
Nu iubí mamonulu, nu dorí tu auru,
Neci argintulu splendidu, – virtutea-e tesauru,
Nu sta cu rigore langa ecuitate,
Generosu de nu esti, cadi in strembatate.

75. Cugeta iubite, ca la caruntetie
Te- a naltia virtutea dela tineretie;
Daca-ti e destinulu bunu, precum se dice,
Mangaia, ajuta pre celu neferice.

65. Hélas! ce malheureux qu'on fuit, qu'on appréhende,
Plaignons-le; c'est souvent tout ce qu'il nous demande.
Qu'une oreille attentive écoute ses revers,
Qu'il charme en les contant les maux qu'il a soufferts.
Si ton cœur ne palpite au récit de ses peines,
70. Puisse ton sang bientôt se tarir dans tes veines!...

L'homme hélas ! est souvent fourbe, méchant, pervers;
L'intérêt est le dieu qui régit l'Univers.
Je le sais; mais le tien te prescrit l'indulgence,
L'humanité, l'oubli, le pardon de l'offense.

75. Qu'un orgueil dangereux n'aille point t'abuser;
Il n'est point d'ennemi qu'on doive mépriser :
Le plus faible souvent suffit pour nous détruire,
Un sot même a toujours assez d'esprit pour nuire.

En consacrant tes jours à de nobles travaux,
80. Tu peux, sans les heurter, dépasser tes rivaux ;
Sois hardi dans tes vœux: ce n'est pas au vulgaire,
C'est aux esprits bien faits qu'il faut tâcher de plaire.
De ceux qui ne sont plus, on vante les talens;
on n'aime point les morts, mais on hait les vivans.

85. Si le ciel t'a doué d'un rayon de génie,
Un jour tu sentiras l'aiguillon de l'envie :
Au mérite, aux succès toujours son fiel se joint ;
Travaille à l'exciter, mais ne l'irrite point.
Si tu veux désarmer sa vengeance funeste,
90. Oppose à sa furie un air humble et modeste,
Ainsi que la pudeur, de son doux incarnat,
Colorant l'innocence, augmente son éclat ;
La modestie ajoute au talent qu'on renomme ;
Le pare, l'embellit: c'est la pudeur de l'homme.
95. La modestie enchante, et l'amour-propre aigrit :
C'est par le cœur qu'on plaît bien plus que par l'esprit.

A l'Être-Suprême.

Prosterne-toi, mon fils, devant l'Être-Suprême ;
Reconnais en lui seul ton premier bienfaiteur :
L'Univers, tu le sens, ne s'est point fait lui-même ;
100. Et certes ce grand œuvre atteste un grand auteur.

Poti sê faci acésta, macaru scapetatu,
80. Câ-ci ca se'nveti artea minte ti s'a datu.

Pre nenorocitulu, ce-lu persecutara,
Mangaia-lu, dâ'i svaturi, plange-i sôrtea-amara;
Elu mai multu nu cere, plansulu seu asculta!
Gelea'mpartesîta-e, gele multu scadiuta, –
85. Dar' de nu-ti palpita anim'a in tine,
Audându-lu, sce-ti sangele din vène!

Omulu, vai! Adese-e reu, astutu, spurcatu,
Interesu-e dieulu pe pamentulu latu,
Elu aci domnesce, vedî! Dara credinti'a
90. Ni prescrie nôue tóta indulginti'a;
Se iertâmu si-acei-ce ni facura rele
Câ-ci umenitatea asta ni-o cere.

E periclu mare ca sê fii sumetiu,
Neci la inamicu-ti sê n'areti despretiu;
95. Celu mai debilu pôte a te surupá,
Ba si chiaru neghiobulu scie strică.
Sê invingi rivalii, dar nu-i irită,
Ci spre fapte bune caut-a te sacrá;
Fii cu barbatia lucru bunu de faci,
100. Lasa'n pace vulgulu, celor buni sê placi;
Pre cei morti adese lumea îi maresce, –
Dôr' iubesce mortii? – nu! pe-ai vii uresce!

O radia de geniu de ai ereditu,
Vei sentî si-alu pismeî ghimpe ascutîtu;
105. Ca-ci e aplecata ferea sê si-o verse,
Unde observvêsa meritu si succese;
Cauta si descépta al ei reu veninu,
Dar' nu-i dá tu freulu, sé-ti ajunga'n sinu, –
Vrei sê se 'nfrenedie a ei resbunare,
110. Furiei opune modest'a portare;
E ca si pudôrea cu a ei rosîre
Dâ la inocintia mare stralucire;
Modesti'a-adauge la talentu renume,
Splendida decóre si corón-a-i pune;
115. Modesti'a'ncanta trufi'a 'ntarita,
Anim'a intrece mintea ascutîta.

Fiulu meu adóra bunulu Creatoru,
Celu-ce tiene tôte si vietia-ti dâ.
Vedi câ Universulu de sine nu stâ,
120. Si acestu opu mare are autoriu!

Exceptând unele parafraze mai largi și chiar unele deplasări fragmentare, admisibile totuși în câmpul traducerii, textele puse aici față în față corespund până în amănunt celor doi termeni ai relației original-traducere în plan semantic și formal. Textul pe care îl prezentăm pentru prima dată ca fiind cel tradus de Ion Codru Drăgușanu sub titlul *Svaturile unui parinte bunu catra fiulu seu* este așadar epistola morală „Avis d'un bon père à son fils” publicată de Anne-François-Joachim Fréville²⁹ în culegerea sa de texte dedicate educației morale a tinerei

²⁹ Anne-François-Joachim Fréville (1749-1832), *Beaux traits du jeune âge: suivis de l'histoire de Jeanne d'Arc et du panthéon des enfans célèbres*, Paris, Parmantier, 1824, p. 372-375, disponibil la:

generații intitulată *Beaux traits du jeune âge: suivis de l'histoire de Jeanne d'Arc et du panthéon des enfans célèbres*³⁰, continuare a unei preocupări educative ale cărei urme duc cu douăzeci de ani în urmă, până în primii ani de după Revoluție, când Fréville publică probabil prima sa antologie morală pentru tineret: *Vie des enfans célèbres, ou Les modèles du jeune âge; suivis des plus beaux traits de piété filiale: pour servir de lecture et d'instruction à la jeunesse*³¹, care însă nu conținea acest text. Este vorba aici, sub forma unei scrisori paterne adresată fiului, conținând sfaturi de bună conduită în lume, de o adevărată epistolă morală în versuri, în buna tradiție clasică. În traducerea sa, Ion Codru Drăgușanu respectă elementele ei formale: alexandrini, rime alăturate, dispuse în strofe inegale corespunzător grupării și dezvoltării inegale a ideilor morale care compun fondul textului, punctele diverse ale unui îndreptar de bună purtare. Desigur, constrângerile formale nu ușurează sarcina traducătorului, obligat adesea să caute soluții paliative într-o limbă care nu excela prin plasticitatea sa, din motive istorice obiective. Însă Ion Codru Drăgușanu nu se lasă descurajat, și instinctul lui de om de litere îi poartă pana: când poate, el se menține aproape de modelul său; când limba se dovedește mai îndărătnică, atacă unități mai mari, care depășesc granița versului ori chiar se întind pe mai multe versuri. Aceasta îi permite să opereze deplasări, dislocări și redistribuiri de materie semantică, în cadrul strofic, reducând astfel pierderile semantice – obsesia și piatra de încercare a traducătorului. Desigur, în acest context, gramatica și lexicul latinizant recomandate de autoritatea tutelară a lui Laurian, dar venind din zarea cipariană mai îndepărtată, acționează ca o dublă constrângere cu efecte drastice asupra operei, obligând traducătorul la adoptarea unor soluții nu o dată lipsite de naturalețe și, prin urmare, de eleganță. Astfel, pentru a păstra și transmite neîmpuținat conținutul semantic al originalului, Ion Codru Drăgușanu nu șovăie a modifica dimensiunea strofelor, a înmulți numărul versurilor, chiar cu riscul de a dilua ideea: dacă originalul este un text de 100 de alexandrini, traducerea are 120 de versuri, adică 1/5 în plus, fără a afecta însă „contractul de traducere” – echivalență, fidelitate, transparență etc. –, care este în întregime realizat. Obiectivul de a găsi și de a face cunoscut originalul textului drăgușănean fiind atins, demonstrația noastră s-ar fi putut opri aici.

În realitate, textul din culegerea lui Anne-François-Joachim Fréville suferă de aceeași lipsă ca și cel al lui Ion Codru Drăgușanu: numele autorului. În buna logică a antologiilor tematice, culegerea al cărei editor este Anne-François-Joachim Fréville reunește texte de autori

<https://books.google.fr/books?id=tk8qAAAAYAAJ&pg=PA257&lpg=PA257&dq=Anne+Fran%C3%A7ois+Joachim+Fr%C3%A9ville+:+Beaux+traits+du+jeune+%C3%A2ge+:+suivis&source=bl&ots=bl45cAwnkJ&sig=e2uW9aniiLdk9e-C6t0awAh9ecg&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwim05LC7L3NAhVGtRQKHURrB2sQ6AEINTAD#v=onepage&q=Anne%20Fran%C3%A7ois%20Joachim%20Fr%C3%A9ville%20%3A%20Beaux%20traits%20du%20jeune%20%C3%A2ge%20%3A%20suivis&f=false> Decalarea spațială a strofelor ne aparține.

³⁰ *Beaux traits du jeune âge: suivis de l'histoire de Jeanne d'Arc et du panthéon des enfans célèbres* (Paris, Genets, 1813). Lucrarea s-a bucurat de mare succes în epocă, a cunoscut mai multe ediții (Antoine-Jacques Genets, 1792, ... 1818, 1822 ; Jean-Jacques Parmantier, 1824, Pierre-Paul Didier, 1836, 1838, 1841, 1846) și o circulație europeană. Iată cum își prezintă autorul antologia : „Ce nouvel ouvrage qui complète notre cours de *lectures élémentaires et morales*, c'est-à-dire, *l'Alphabet personifié*, et la *Lecture par images*, ornés de soixante-quinze figures d'enfans en action; le *Domino des enfans*; les *Contes jaunes*; les *Enfans célèbres*; la *Piété filiale*; les *Lectures poétiques*; les *Merveilles de l'instinct et de la nature*; les *Passe-temps instructifs*, les *Chiens célèbres* etc., etc.; cet ouvrage, dis-je, ne sera peut-être pas sans utilité dans le sein des familles et dans les maisons d'éducation: en effet, il tend à exciter de nobles sentimens dans le cœur de la jeunesse.” (*Beaux traits du jeune âge: suivis de l'histoire de Jeanne d'Arc et du panthéon des enfans célèbres* (Paris, Parmentier, 1824, p. IV). *Avis d'un bon père à son fils* este ultimul text din acest „digest” de lecturi moralizatoare.

³¹ Caroline Fayolle, „Les fonctions politiques de la famille dans les livres d'éducation (1793-1816)”. *Dix-huitième siècle* 1/2010 (n° 42), p. 633-653, www.cairn.info/revue-dix-huitieme-siecle-2010-1-page-633.htm [22.01.2016].

diverși, de cele mai multe ori nenumiți sau menționați doar aluziv – istorici, moraliști, memorialiști –, preluate de editor și „amenajate” în diverse chipuri anume pentru a le adapta scopului educativ al lucrării prin concentrare, rezumare, schematizare, expansiune, prin reformularea ideilor morale, prin adaptarea vocabularului, a registrului discursiv etc. Însă nici acest lucru nu este declarat de manieră explicită. Pe scurt, rezultatul la care am ajuns în căutarea originalului *Svaturilor*... se dovedește a nu fi fost decât unul parțial, o etapă, nu un punct final. Chiar și după stabilirea cu certitudine a textului publicat de Fréville ca original cert al textului *Svaturile unui parinte bunu catra fiulu seu*, majoritatea întrebărilor pe care le suscită traducerea lui Ion Codru Drăgușanu rezistă. Acest semi-eșec încheie primul „timp” al cercetării de față și îl deschide pe cel de-al doilea, mai anevoios, deoarece el ne-a impus necesitatea de a răsfoi o vastă literatură morală precum și o bună parte din presa literară contemporană lui Fréville, în special cea din ultimul pătrar al veacului al XVIII-lea și de la începutul celui următor, adică aproape o jumătate de secol de literatură în mare parte îngropată în prăbușirile și urgențele unei epoci de cotitură în istoria Franței. Această împrejurare ne readuce în zarea întrebărilor inițiale, chiar dacă termenii sunt schimbați. Este acest text o compoziție a lui Fréville? Este el un text străin, împrumutat de Fréville de la un autor necunoscut, sau cunoscut, dar trecut sub tăcere din anumite rațiuni, și atunci, care ar fi acestea? Și, în acest caz, importă să știm dacă textul a fost preluat fidel, sau a fost modificat (eventual, prin ce proceduri). În sfârșit, ne putem întreba în context și dacă textul este – de ce nu? – o traducere, cunoscut fiind că Fréville era și un traducător neobosit de literatură engleză. Fiind de la sine înțeles că la întrebările legate de traducător nu se poate răspunde decât odată stabilită cu certitudine identitatea textului de care el s-a servit, ne propunem să revenim la ele mai jos. Cele legate de instanța auctorială, în schimb, se dovedesc a fi deosebit de anevoioase, și ne grăbim a le da întâietate.

Se pune mai întâi întrebarea dacă textul este o compoziție a lui Fréville sau un text „împrumutat”. În textele disponibile³², nu am găsit nici un indiciu că Fréville ar fi autorul textului *Avis d'un bon père à son fils*, cu toate că, ocazional, a scris și el poezie³³. Această cercetare ne-a condus în final până la textul unui autor de mult uitat, Jacques-Corentin Royou, autor, între altele, al textului *À mon fils*. Primul indiciu l-am găsit tot într-o culegere de texte morale³⁴ a lui Anne-François-Joachim Fréville, datând din 1792, unde sunt citate, versuri³⁵ din poemul publicat în culegerea din 1824 de care ne-am folosit. În culegerea citată, aceste excerpte comportă o mențiune auctorială la sfârșitul volumului: Royou, fără prenume, fără alte informații editoriale, semn desigur că autorul citat era o referință suficient de cunoscută pentru ca alte detalii să fie necesare. De aici încolo aveam un reper nou pentru a relansa cercetarea de arheologie literară în jurul lui Royou. Astfel am ajuns la izvorul textual căutat, închizând toate parantezele interrogative. Numai că textul la care am ajuns era diferit de cel publicat de Fréville și tradus de Ion Codru Drăgușanu. Precizăm aici, deși aceasta nu reprezintă încă o dovadă în sensul demersului nostru ci numai un element semnificativ, că textul lui Royou este anterior celui publicat de Fréville. Transcriem mai jos în *vis-à-vis* cele două texte:

³² http://data.bnf.fr/11996457/anne-francois-joachim_freville/ [03.03.2016].

³³ De exemplu, el este autorul binecunoscutului catren: „Qui n'ose aura toujours / Un sort triste et piteux / Car la gloire et l'amour / Se moquent des honteux.”

³⁴ Fréville, Anne-François-Joachim, *Temple de la morale, ou Pensées gnomiques, tirées des poètes, pour tous les âges de la vie, et surtout pour former la jeunesse au bon sens, aux vertus civiques et à l'amour de l'humanité*, par Fréville. Seconde édition, an IIIe de la République, chez Guelfier (?) <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k490588/f23.item.zoom>

³⁵ De exemplu, la p. 20 : „Apprends l'art d'être utile avec peu de moyens”. Citatul trimite la nr. 189 din lista surselor și corespunde lui Royou (v. p. 212). De asemeni: „Tout honnête homme est franc ; qui dit fin, dit fripon” (*Ibid.*, p. 165).

Jacques-Corentin Royou : *À mon fils, L'Année littéraire, 1785*³⁶

Nul n'a vu tous ses jours filés d'or & de soie.
Aux dégoûts, aux chagrins, l'univers est en proie.
On passe en un moment de la joie aux douleurs;
le matin dans les ris & le soir dans les pleurs.

5. Tu connois le destin des jumeaux de la fable.
Ce couple tour-à-tour heureux & misérable,
après avoir foulé l'Olympe radieux,
& goûté le nectar à la table des Dieux,
victime d'une loi rigoureuse & fatale,
10. descendoit tristement sur la rive infernale.
Emblème ingénieux dont le sens est très-clair!
Le ciel, c'est le plaisir; la peine, c'est l'enfer.

Crains d'un lâche repos la fatigue accablante;
préfère à la mollesse une vie agissante.
15. A trente ans, tu diras, des plaisirs détrompé:
l'homme le plus heureux, c'est le plus occupé.
Tout travaille & se meut dans la nature entière.
Le plus petit insecte agit dans la poussière.
Vois cette eau qui croupit: l'air en est empesté.
20. Admire la fraîcheur & la limpidité
de cette onde qui court, par des routes fleuries,
féconder nos vergers, embaumer nos prairies.
Le tems est un éclair pour le mortel actif.
Le tems avec lourdeur pèse sur l'homme oisif.

25. Mais quel que soit l'état où ton penchant t'appelle,
que la probité soit ta compagne éternelle.
La réputation est aisée à ternir.
Le désir de l'honneur à tel point nous anime,
qu'on veut être estimé de ceux qu'on mésestime.
30. On peut tout immoler, tout souffrir à ce prix.
On pardonne à la haine & jamais au mépris.

Le monde est une mer qu'agitent mille orages.
J'ai connu des écueils par mes propres naufrages.
Pilote mal-adroit, mais par ma faute instruit,
35. je veux te voir au moins en recueillir le fruit.
Tout mon cœur sur les flots suit ta nacelle errante.
Un souffle du zéphir me glace d'épouvante;
je crois ouïr gronder l'aquilon furieux;
j'implore en ta faveur & les vents & les Dieux.
40. Va, j'empêcherai bien qu'un calcul parricide,
que souvent forme un fils barbarement avide,
te fasse supputer le terme de mes jours:
j'en fais un sûr moyen: c'est de t'aimer toujours.
Ton père, à ton amour, à ta reconnaissance,
45. a des droits plus sacrés que ceux de ta naissance;
& prévenant sans cesse ou comblant tes souhaits,
il veut régner sur toi par le droit des bienfaits.

Sans être misanthrope, aime la solitude,
fais-y du cœur humain la difficile étude.
50. Que la Rochefoucauld, la Bruyère, Charon,

A.-F.-J. Fréville : *Avis d'un bon père à son fils*

Bientôt, ô cher enfant, ma pesante paupière
Hélas ! va se fermer à la douce lumière.
Avant de nous quitter, pour que tu sois heureux,
D'un sage écoute et suis les avis précieux.

5. Le monde est une mer qu'agitent mille orages ;
J'ai connu des écueils par mes propres naufrages ;
Pilote maladroit, mais par ma faute instruit,
Je veux te voir au moins en recueillir le fruit.
Tout mon cœur sur les flots suit ta nacelle errante ;
10. Un souffle du zéphir me glace et m'épouvante :
Je crois ouïr gronder l'Aquilon furieux,
J'implore en ta faveur et les vents et les Dieux.
Nul n'a vu tous ses jours filés d'or et de soie,
Aux dégoûts, aux chagrins, l'Univers est en proie;
15. On passe en un moment de la joie aux douleurs:
Le matin dans les ris, et le soir dans les pleurs.

Crains d'un lâche repos la fatigue accablante,
Préfère à la mollesse une vie agissante ;
A trente ans, tu diras, des plaisirs détrompé,
20. L'homme le plus heureux, est le plus occupé.
Tout travaille & et se meut dans la nature entière;
Le plus petit insecte agit dans la poussière,
Vois cette eau qui croupit, l'air en est empesté;
Admire la fraîcheur et la limpidité
25. De cette onde qui court, par des routes fleuries,
Féconder nos vergers, embaumer nos prairies :
Le temps est un éclair pour le mortel actif,
Le temps, avec lourdeur, pèse sur l'homme oisif.

Mais quel que soit l'état où ton penchant t'appelle,
30. Que la probité soit ta compagne fidèle :
La réputation est aisée à flétrir;
C'est un cristal poli qu'un souffle peut ternir.
Le désir de l'honneur à tel point nous anime,
Qu'on veut être estimé de ceux qu'on mésestime.
35. On peut tout immoler, tout souffrir à ce prix :
On pardonne à la haine, et jamais au mépris.

Sans être misanthrope, aime la solitude;
Fais-y du cœur humain la difficile étude;
Que Laroche-foucault, Labruyère, Adisson,
40. T'apprennent à sonder cet abîme profond;
Qu'ils soient dans tous les temps tes oracles, tes guides,
Ces amis-là, mon fils, ne sont jamais perfides.
L'homme, bien rarement, se montre tel qu'il est;
En public il est vu sous le jour qui lui plaît,
45. Il donne à ses défauts d'élégantes surfaces,
A la difformité l'apparence des grâces;
Dans ses déguisemens l'amour-propre est subtil:
Celui qui n'a qu'un œil se montre de profil.
Au choix de tes amis sois donc lent et sévère;
50. Examine long-tems, la méprise est amère.
Fuis les excès: l'avare est le bourreau de soi;
Le prodigue est esclave, et l'économe est roi ;

³⁶ *L'année littéraire*, T. I, 1785, p. 205-213. Disponibil la <https://archive.org/details/lannelittaireo32frgoog>

t'apprennent à sonder cet abîme profond.
Qu'ils soient dans tous les tems tes oracles, tes guides.
Ces amis=là, mon fils, ne sont jamais perfides.

L'homme bien rarement se montre tel qu'il est.
55. En public il est vu sous le jour qui lui plaît.
Il donne à ses défauts d'élégantes surfaces;
à la difformité l'apparence des grâces;
Dans ses déguisements l'amour-propre est subtil:
Celui qui n'a qu'un œil se montre de profil.
60. Au choix de tes amis sois donc lent & sévère;
Examine long-tems; la méprise est amère.

Fuis les excès: l'avare est le bourreau de soi;
Le prodigue est esclave, & l'économe est roi.
Sans soucis, sans terreur il voit le jour renaître;
65. Lui seul est bienfaisant, & lui seul il peut l'être.

Sous un vil intérêt ne sois point abattu:
L'argent le cède à l'or, & l'or à la vertu.

Souvent, de l'équité la borne est un peu juste:
qui n'est pas généreux est tout près d'être injuste.

70. D'homme adroit & rusé méprise le renom:
Tout honnête-homme est franc; qui dit fin dit fripon.

Que le destin te soit ou propice ou sévère,
de quelqu'infortuné soulage la misère.
Tu le pourras, mon fils. Si tu naquis sans biens,
75. apprends l'art d'être utile avec peu de moyens.

Hélas! ce malheureux qu'on fuit, qu'on appréhende,
plaignons-le; c'est souvent tout ce qu'il nous demande.
D'une oreille attentive écoute ses revers;
il aime à raconter les maux qu'il a soufferts.
80. Si ton cœur ne palpite au récit de ses peines,
puisse ton sang bientôt se tarir dans tes veines!
Ce souhait est celui d'une ardente amitié;
il vaut mieux n'être pas que d'être sans pitié.
Rien ne doit l'étouffer dans une âme sensible.

85. C'est une vérité peut-être, & bien horrible,
que l'homme en général naquit fourbe & pervers.
L'intérêt est le dieu qui régit l'univers.
Je le fais; mais le tien te prescrit l'indulgence,
l'humanité, l'oubli, le pardon de l'offense.

90. Qu'un orgueil dangereux n'aille point t'abuser;
il n'est point d'ennemi qu'on doive mépriser.
Le plus faible souvent suffit pour nous détruire.
Un sot même a toujours assez d'esprit pour nuire.
En consacrant tes jours à de nobles travaux,
95. tu peux, sans les heurter, dépasser tes rivaux.
Sois hardi dans tes vœux: ce n'est pas au vulgaire,
c'est aux esprits bien faits qu'il faut tâcher de plaire.
De ceux qui ne sont plus, on vante les talents;
on n'aime point les morts, mais on hait les vivans.

Sans soucis, sans terreur remords, il voit le jour renaître;
Lui seul est bienfaisant, et lui seul il peut l'être.

55. Sous un vil intérêt ne sois point abattu;
L'argent le cède à l'or, et l'or à la vertu.
Souvent, de l'équité la borne est un peu juste,
Qui n'est pas généreux est tout près d'être injuste.
Souviens-toi bien, mon fils, que dans l'âge avancé,
60. Le présent s'embellit des vertus du passé;
Que le destin te soit ou propice ou sévère,
De quelque infortuné soulage la misère:
Tu le pourras, mon fils; si tu naquis sans biens,
Apprends l'art d'être utile avec peu de moyens.
65. Hélas! ce malheureux qu'on fuit, qu'on appréhende,
Plaignons-le; c'est souvent tout ce qu'il nous demande.
Qu'une oreille attentive écoute ses revers,
Qu'il charme en les contant les maux qu'il a soufferts.
Si ton cœur ne palpite au récit de ses peines,
70. Puisse ton sang bientôt se tarir dans tes veines!...
L'homme hélas! est souvent fourbe, méchant, pervers;
L'intérêt est le dieu qui régit l'Univers.
Je le sais; mais le tien te prescrit l'indulgence,
L'humanité, l'oubli, le pardon de l'offense.

75. Qu'un orgueil dangereux n'aille point t'abuser;
Il n'est point d'ennemi qu'on doive mépriser:
Le plus faible souvent suffit pour nous détruire,
Un sot même a toujours assez d'esprit pour nuire.
En consacrant tes jours à de nobles travaux,
80. Tu peux, sans les heurter, dépasser tes rivaux;
Sois hardi dans tes vœux: ce n'est pas au vulgaire,
C'est aux esprits bien faits qu'il faut tâcher de plaire.
De ceux qui ne sont plus, on vante les talents;
on n'aime point les morts, mais on hait les vivans.

85. Si le ciel t'a doué d'un rayon de génie,
Un jour tu sentiras l'aiguillon de l'envie:
Au mérite, aux succès toujours son fiel se joint;
Travaille à l'exciter, mais ne l'irrite point.
Si tu veux désarmer sa vengeance funeste,
90. Oppose à sa furie un air humble et modeste,
Ainsi que la pudeur, de son doux incarnat,
Colorant l'innocence, augmente son éclat;
La modestie ajoute au talent qu'on renomme;
Le pare, l'embellit: c'est la pudeur de l'homme.
95. La modestie enchante, et l'amour-propre aigrit:
C'est par le cœur qu'on plaît bien plus que par l'esprit.

A l'Être-Suprême.

Prosterne-toi, mon fils, devant l'Être-Suprême;
Reconnais en lui seul ton premier bienfaiteur:
L'Univers, tu le sens, ne s'est point fait lui-même;
100. Et certes ce grand œuvre atteste un grand auteur.

100. Si le ciel t'a doué d'un rayon de génie,
un jour tu sentiras l'aiguillon de l'envie.
Au mérite, aux succès toujours son fiel se joint.
Travaille à l'exciter, mais ne l'irrite point.
Si tu veux désarmer sa vengeance funeste,
105. oppose à sa furie un air humble & modeste,
Ainsi que la pudeur, de son doux incarnat
colorant une Belle, augmente son éclat,
la modestie ajoute au talent qu'on renomme,
le pare & l'embellit: c'est la pudeur de l'homme.
110. La modestie enchante, & l'amour-propre aigrit.
C'est par le cœur qu'on plaît bien plus que par l'esprit.

Par des sucurs meurtriers ma paupière offensée
d'un travail sérieux détournant ma pensée,
ma plume vagabonde, à coups précipités,
115. te trace en badinant, de sages vérités.
De toi seul occupé dans ce champêtre asyle,
je veux que mon loisir te soit encore utile.
Mais que vois-je? Déjà l'aurore au teint vermeil,
par sa foible lueur préparant ton réveil,
120. me découvre tes traits qu'un doux sommeil
repose.
Ah! je cours t'embrasser ... Mais j'hésite et je n'ose...
(Il n'est pas tems encor que ton œil s'ouvre au jour.)
Mon amour me défend cette marque d'amour.

Confruntarea celor două texte pune în relief asemănarea globală dintre ele, dar și o serie de neconcordanțe frapante: ordinea expunerii este parțial schimbată și 30 de versuri din poemul lui Royou – aproximativ 25% din corpul poemului – nu se regăsesc în versiunea lui Fréville. Alte 14 versuri, prezente la Fréville, par a fi adaosuri în raport cu textul de referință. În sfârșit, în versul 39 din varianta Fréville: „Que la Rochefoucault, Labruyère, Adisson” numele renumitului iluminist britanic³⁷ se substituie celui al moralistului renascentist Pierre Charron³⁸ (versul 50 din varianta Royou): Pentru a concluziona provizoriu, cele două texte se prezintă ca identice semantic într-o largă proporție, dar prezintă neconcordanțe care necesită a fi explicate printr-un demers filologic.

O analiză a modificărilor se dovedește de neînlocuit pentru a înțelege prin ce logică au devenit ele necesare. Să procedăm sinoptic și comparativ, la identificarea și la localizarea lor:

Versiunea Jacques-Corentin Royou

5. Tu connois le destin des jumeaux de la fable.
Ce couple tour-à-tour heureux & misérable,
après avoir foulé l'Olympe radieux,
& goûté le nectar à la table des Dieux,
victime d'une loi rigoureuse & fatale,
10. descendoit tristement sur la rive infernale.
Emblème ingénieux dont le sens est très-clair!
Le ciel, c'est le plaisir; la peine, c'est l'enfer.

Versiunea Anne-François-Joachim Fréville

1. Bientôt, ô cher enfant, ma pesante paupière
Hélas ! va se fermer à la douce lumière.
Avant de nous quitter, pour que tu sois heureux,
D'un sage écoute et suis les avis précieux.

³⁷ Addison, Joseph (1672-1719), eseist, poet dramatic și om politic britanic, moralist, psiholog și umorist care s-a exprimat în paginile revistei *Spectator*. În eseurile sale, el a dat caracterelor tip expresia caracteristică a timpului său.

³⁸ Pierre Charron (1541-1603), teolog, filozof, orator și moralist, autor, între altele (*Trois vérités*, 1593; *Discours chrétiens*, 1600 etc.), al unui tratat despre înțelepciune, *Traité de la Sagesse*, în trei volume (Bordeaux, 1601).

50. Que la Rochefoucauld, la Bruyère, Charon, t'apprennent à sonder cet abîme profond.	Que la Rochefoucauld, Labruyère, Addison, 40. T'apprennent à sonder cet abîme profond;
70. D'homme adroit & rusé méprise le renom: Tout honnête-homme est franc; qui dit fin dit fripon.	
	Souviens-toi bien, mon fils, que dans l'âge avancé 60. Le présent s'embellit des vertus du passé ;
82. Ce souhait est celui d'une ardente amitié; il vaut mieux n'être pas que d'être sans pitié. Rien ne doit l'étouffer dans une âme sensible	
85. C'est une vérité peut-être, & bien horrible,	
102. Au mérite, aux succès toujours son fiel se joint. Travaille à l'exciter, mais ne l'irrite point.	
	A l'Être-Suprême. Prosterne-toi, mon fils, devant l'Être-Suprême ; Reconnais en lui seul ton premier bienfaiteur : L'Univers, tu le sens, ne s'est point fait lui-même ; 100. Et certes ce grand œuvre atteste un grand auteur.
Par des sucurs meurtriers ma paupière offensée d'un travail sérieux détournant ma pensée, ma plume vagabonde, à coups précipités, 115. te trace en badinant, de sages vérités. De toi seul occupé dans ce champêtre asyle, je veux que mon loisir te soit encore utile. Mais que vois-je? Déjà l'aurore au teint vermeil, par sa foible lueur préparant ton réveil, 120 me découvre tes traits qu'un doux sommeil repose. Ah! je cours t'embrasser ... Mais j'hésite et je n'ose... (Il n'est pas tems encor que ton œil s'ouvre au jour.) 123. Mon amour me défend cette marque d'amour.	

Transcrierea celor două texte în paralel pune în evidență diferențele dintre versiunea Royou, anterioară, și versiunea Fréville, ulterioară, versiune pe care a folosit-o Ion Codru Drăgușanu. Este vorba de fragmente care există fie numai în versiunea Royou (versurile 5-12; 70-71; 82-84; 85; 102-103; 112-123, în total 28 versuri), fie numai în versiunea Fréville (versurile 1-4; 59-60; 97-100, în total 10 versuri), fie în ambele versiuni, dar nu în formă identică (Royou, versul 50; Fréville, versul 39). Această confruntare a textelor arată că este vorba de unul și același poem, al cărui autor este Jacques-Corentin Royou, republicat cu modificări de Anne-François-Joachim Fréville. Ipoteza unei variante a textului lui Jacques-Corentin Royou, de care să fi dispus atât Fréville cât și traducătorul român și în raport cu care textul traducerii să corespundă sub aspectul fidelității (loialității) și al echivalenței semantice, nu s-a confirmat. Anne-François-Joachim Fréville nu poate fi eliminat din această ecuație literară în care, incontestabil, a jucat rolul de interpolator. În ceea ce-l privește pe Ion Codru Drăgușanu, interesează să (ne) explicăm de ce nu a făcut public numele autorului textului

original, aspect deosebit de iritant, adevărată infrafracțiune la codul etic al traducătorului îndeobște respectat, la *Familia*. Reiese însă, din cele înfățișate până aici, că Ion Codru Drăgușanu nu cunoștea de fapt adevăratul autor al textului, dat fiind că acesta i-a parvenit, fără numele autorului, prin mijlocirea antologiei morale a lui Anne-François-Joachim Fréville unde nu se specifică sursa textului. Acest fapt explică de ce traducerea lui Ion Codru Drăgușanu nu menționează informațiile editoriale ale textului sursă. Preluarea cu dezinvoltură a textului *À mon fils* de către Fréville echivalează în termeni reali cu trecerea textului în domeniul public. Așa stând lucrurile, chiar și antologia lui Fréville își pierde caracterul de referință viabilă.

Caracterul onest și scrupulos al lui Ion Codru Drăgușanu precum și experiența sa de documentarist³⁹, de bibliotecar, dar și de om de litere și de publicist, fac inacceptabilă ideea încălcării din vinovată frivolitate a codului profesional al traducătorului și ne îndreaptă spre o altă ipoteză privind opțiunea de publicare a traducerii chiar în lipsa unor date fiabile de identificare a textului de origine. Pentru a-i da formă și pentru a-i testa valabilitatea să ne fie îngăduit să abordăm și din alt unghi de vedere aceste texte legate între ele prin dubla relație de interpolare și de traducere și, de asemenea, să punem traducerea drăgușăneană în contextul preocupărilor sociale ale scriitorului român și în raportul ei cu momentul istoric.

1. În primul rând să adăugăm câteva glose la rolul lui Fréville, al cărui text se află la originea traducerii lui Ion Codru Drăgușanu. Am văzut că Fréville este un compilator „în masă” și, în raport cu textul lui Royou, și un interpolator. Ne putem întreba de ce nu a specificat el sursa. Anne-François-Joachim Fréville era un om însuflețit de un ideal umanist care își lua materialul didactic de unde îl găsea. Pentru el educația trecea înaintea altor preocupări, artele și literatura nu erau decât auxiliare⁴⁰ pedagogice. El credea în supremația și continuitatea operei de educație în folosul omenirii și al individului singular, peste și dincolo de frământările și de fracturile istoriei. Din motive ideologice lesne de înțeles, numele lui Royou pe care l-a putut folosi ca referință în 1792⁴¹, când Franța mai era încă monarhie, a devenit nefrecventabil sub regimurile ulterioare, republican și imperial. În slujba republicii, a imperiului ori a monarhiei, „trăsăturile frumoase” de caracter erau aceleași în viziunea lui Fréville, și ele trebuiau cultivate cu aceeași consecvență la tineri. În prefața la culegerea sa, el proclamă preeminența proiectului pedagogic asupra schimbărilor societale: „Des mœurs, ô mes amis ! rien ne nous dispense d’elles./On abroge les lois : les mœurs sont immortelles⁴².” Acestui ideal îi dedică Fréville un număr considerabil de lucrări – compilații, traduceri din engleză, metode didactice –, și tot sub imperativul lui compune și publică un roman celebru în epocă, avându-i drept eroi pe fiul său Emilian, dispărut prematur la vârsta de șapte ani, și pe „delfinul” Ludovic al XVII-lea, *Les Enfants célèbres*, care a cunoscut mai multe ediții, adaptate de fiecare dată pentru a fi în concordanță cu ideologia dominantă. Accelerarea istoriei după Revoluție aduce în prim-planul actualității problema educației morale și a formării caracterelor ale cărei instrumente

³⁹ Ca fost secretar și interpret al unor persoane de vază pe care le-a însoțit în călătorii de-a lungul deceniului 1837-1848.

⁴⁰ Anne-François-Joachim Fréville (1749-1832), *Beaux traits du jeune âge...*, p. III: „Ne cessons de le répéter: les sciences et les beaux-arts ne sont que l'accessoire de l'éducation.”

⁴¹ Anne-François-Joachim Fréville, *Temple de la morale, ou Pensées gnomiques...* (*Ibid.*). Găsim în această culegere câteva versuri extrase din poemul *À mon fils* de Jacques-Corentin Royou: „Apprends l'art d'être utile avec peu de moyens” (p. 20) ; „Tout honnête homme est franc ; qui dit fin, dit fripon” (p. 165). Aceasta dovedește că Fréville cunoștea identitatea textului, pe care însă a evitat s-o dezvăluie, din rațiuni de securitate personală, dar mai ales din convingerea, coerentă cu ideile sale pedagogice, că textul primează asupra autorului, precum morala asupra legilor și caracterul asupra orânduirilor politice.

⁴² Anne-François-Joachim Fréville, *Beaux traits du jeune âge...*, *ibid.*, p. III-IV.

privilegiate sunt culegerile de „povestiri exemplare” extrase din cărțile de istorie și din operele moraliștilor. Autorii de astfel de culegeri pun accent pe educația cetățenească, iar cărțile de morală se înmulțesc. Învățătorii au ca misiune să-i învețe pe elevi să devină cetățeni model ai statului, fie el republică, imperiu ori monarhie. În prefața volumului *Beaux traits du jeune âge...*, Fréville declară: „Ce nouvel ouvrage [...] tend à exciter de nobles sentiments dans le cœur de la jeunesse”⁴³, povestirile reproduse în el având drept personaje copii de aceeași vârstă cu cea a presupușilor lui cititori. Cât despre intenția care stă la baza alcătuirii culegerii, Fréville declară: „nous avons particulièrement insisté sur les qualités qui font l'homme, sur les vertus qui constituent la vraie gloire, encore, hélas, si peu connue”⁴⁴ și își exprimă convingerea că se cuvine a sădi în sufletul copilului, încă din leagăn, ideea că „tout l'esprit du monde, avec un mauvais cœur, n'est qu'un présent funeste, et qu'une bonne action vaut mieux que cent trophées. Ne cessons de le répéter: [...] Les saints devoirs, la reconnaissance, l'humanité, la bienfaisance, en forment l'objet principal, avec l'ordre, la justice et les mœurs, source de prospérités renaissantes, de force, de richesses, de grandeur, et fidèles conservatrices des empires”⁴⁵. Pe lângă povestirile exemplare alese, Fréville avea însă nevoie și de un text care să oglindească și să pună „în abis” nu numai volumul ca unitate totalizantă, ci însăși relația pedagogică în care își află și își transmite „rosturile” generațiile în succesiunea lor. Textul lui Royou se oferea de la sine pentru o astfel de întrebuintare, dar ostentația numelui acestui autor risca să prejudicieze proiectul. Fréville a pariat pe text.

2. Poemul lui Royou a fost publicat în 1785 în revista *L'Année littéraire*⁴⁶. Continuare a revistei *Lettres sur quelques écrits de ce temps*, fondată de Elie Catherine Fréron, *L'Année littéraire* își începe apariția pe data de 3 februarie 1754 și va apărea continuu până la jumătatea anului 1790, când își ia titlul semnificativ *L'Ami du Roi* pentru încă doi ani de existență. Sub forma unor scrisori fictive, fiecare număr făcea recenzia uneia sau mai multor lucrări recent publicate. În 36 de ani de existență, *L'Année littéraire* a recenzat în jur de 12 000 de lucrări, jucând un rol considerabil în câmpul literar și în cel al gândirii în a doua jumătate a secolului Luminilor. În plus, ea a publicat și un mare număr de lucrări originale. Rigorismul moral al epistolei *À mon fils* era în consonanță cu profilul acestei reviste catolice și monarhiste. Autorul ei, Jacques-Corentin Royou, este fratele co-editorului revistei, Thomas-Marie Royou (1743-1792), zis „abatele Royou”. După interdicția de apariție a revistei *L'Année littéraire*, el editează împreună cu fratele său „abatele Royou” revista *L'Ami du Roi* (1790-1792), organul de presă ultramonarhist cel mai important, care s-a bucurat de un mare succes în epocă. Thomas-Marie Royou asigură din 1776 direcția revistei *L'Année littéraire*, până la interzicerea ei, în 1790. El succeda lui Elie-Catherine Fréron (1718-1776), director al revistei de la fondarea ei până la decesul lui în 1776, care o condusesese cu fermitate ideologică dar și cu gust literar. Fréron este chiar cel căruia Voltaire îi dedicase cunoscuta epigramă veninoasă :

L'autre jour, au fond d'un vallon
Un serpent piqua Jean Fréron :
Que pensez-vous qu'il arriva?
Ce fut le serpent qui creva.

⁴³ *Ibid.*, p. IV, préface.

⁴⁴ *Ibid.*, p. III.

⁴⁵ *Ibid.*, p. III-IV.

⁴⁶ Cu privire la această revistă, există până la ora actuală două lucrări de ansamblu: Paul Van Tieghem, „*L'Année Littéraire*” (1754-1790) *comme intermédiaire en France des littératures étrangères*, Slatkine Reprints, 1975 (1914); Dante Lénardon, *Index de “L'Année littéraire” 1754-1790*, Genève, Slatkine Reprints, 1979.

„Abatele Royou” era văr și cumnat al lui Fréron. Jacques-Corentin va lua și el în căsătorie o fiică a lui Fréron. După cum se poate remarca din acest succint excurs, înrudirea de idei și rudenia de sânge joacă un rol deosebit în această familie ai cărei membri împărtășeau simpatii monarhiste și, prin urmare, contrarevoluționare. După interzicerea revistei *L'Ami du Roi* și moartea „abatelui” Royou (1792), după alte colaborări virulent monarhiste care l-au costat o deportare pe insula Rhé, Jacques-Corentin Royou se consacră tot mai mult lucrărilor sale de istoric⁴⁷ și de om de teatru⁴⁸.

3. Poemul *À mon fils* – sursa traducerii lui Ion Codru Drăgușanu prin intermediul lui Anne-François-Joachim Fréville – este imediat publicat în numeroase alte reviste și culegeri literare ale vremii⁴⁹, iar ulterior diverse manuale, cărți de gramatică și retorică precum celebrul *Le Gradus français* sau *Dictionnaire des belles-lettres* preiau din el exemple de limbă clasică, de prozodie exemplară, de elocință poetică⁵⁰. În sfârșit, pentru a încununa totul, în chiar anul publicării (1785), epistola va fi tradusă în limba latină și publicată de către elevii unei clase de retorică de la Collège royal d'Orléans îndrumați de poetul Laurent-Pierre Béranger⁵¹. În tomul III din același an al revistei *L'Année littéraire* aflăm un text de mulțumire din partea redacției⁵² și un cuvânt de grație al lui Jacques-Corentin Royou însuși adresat elevilor traducători. Vizibilitatea și potențialul pedagogic îi conferă acestui text o vocație, de lucru public, deci apropiabil, manipulabil. În versiunea originală (123 versuri), poemul comporta un prolog cu referințe mitologice (12 versuri) și un epilog care îl pune în scenă pe tatăl presupus a scrie epistola în vreme ce veghează somnul fiului său (de asemenea, 12 versuri). Aceste două părți sunt resimțite de la început ca oarecum superfetatorii, și nu ne surprinde să vedem poemul reluat, de pildă de *Le Mentor vertueux, moraliste et bienfaisant*⁵³, la numai trei ani de la publicarea inițială, amputat de strofa epilog. Următoarea parte sacrificată va fi incipitul mitologizant, devenit și el vetust odată cu dezafectarea doctrinei clasice în numele modernității.

⁴⁷ Opera sa de istoric este mai cu seamă cea a unui vulgarizator: *Précis de l'histoire ancienne d'après Rollin*, 1802 (reed. 1811, 1826) ; *Histoire du Bas-Empire*, 1803 (repr. 1814) ; *Histoire des empereurs*, 1808 (reed. 1826) ; *Histoire romaine depuis la fondation de Rome jusqu'au règne d'Auguste*, 1809 (ed. nouă, 1824) ; *Histoire de France depuis Faramond jusqu'à la vingt-cinquième année du règne de Louis XVIII* (1819) ; *Développement des principales causes des principaux événements de la révolution, précédé d'un choix des apophtegmes des anciens avec quelques notes*, 1823 (ed. a doua cu titlul *De la révolution française, ses principales causes et ses principaux événements* (1830).

⁴⁸ Ca scriitor dramatic, el pune în scenă propria sa tragedie, *Phocion* (1817). Alte piese : *Le Frondeur*, comedie într-un act, în versuri (1819) ; *Zénobie*, tragedie în cinci acte, în versuri (1821) ; *La mort de César*, tragedie în cinci acte (1821).

⁴⁹ *Almanach des muses ou choix de poésies fugitives*, Vol. 22, Delalain, 1785, p. 231-235; *L'Esprit des journaux français et étrangers*, par une Société de gens-de-lettres, Paris, Valade, 1785, Vol. 134, p. 261-264; *Le Mentor vertueux, moraliste et bienfaisant*, Paris, Nyon, 1788, p. 485-489; Capelle et al. : *Petite encyclopédie poétique, ou choix de poésies dans tous les genres: Épîtres morales et sérieuses*, Capelle et Renand, 1804, p. 75 etc.

⁵⁰ Citim astfel în *L'Année littéraire*, année MDCCLXXXV, tomul I, Scrisoarea a II-a despre *Almanach des Muses* 1785: „C'est toujours une fonction très noble que celle de renfermer en vers précis & harmonieux de grandes vérités & les leçons sublimes de la morale: c'est ce qu'a fait avec succès M. Royou, Avocat au Parlement de Bretagne dans ses avis à son fils; sa manière est franche & du meilleur goût; beaucoup de ses vers ont la justesse & l'élégance nécessaires pour se faire retenir & devenir proverbes.” Se dau ca exemple versurile 32, 69, 97-100, 102-108 din poemul lui Royou.

⁵¹ Henri Herluison, *Recherches sur les imprimeurs & libraires d'Orléans. Recueil de documents, pour servir à l'histoire de la typographie et de la librairie orléanaise, depuis le XIV^e siècle jusqu'à nos jours* (sous le n° 515), p. 133 : Traduction en vers latins de l'épître de M. Royou à son fils, inséré[e] dans *l'Année littéraire*, n° 1, par MM. les écoliers de rhétorique du collège royal d'Orléans. Orléans, Couret de Villeneuve, 1785, in-8°.

<https://ia802707.us.archive.org/8/items/recherchessurle00herlgoog/recherchessurle00herlgoog.pdf>

⁵² *L'Année littéraire*, t. III, 1785: „Traduction en vers latins de l'Épître de M. Royou à son fils, insérée dans *l'Almanach des Muses* & dans *l'Année Littéraire*, n° 2, par MM. Les Ecoliers de Rhétorique du Collège Royal d'Orléans. À Orléans, de l'Imprimerie de Couret-de-Villeneuve, Imprimeur du Roi” (p. 136-138) și „Réponse de Royou” (*Ibid.*, p. 139-140). Royou își semnează răspunsul : „Royou, Avocat-Procureur-Fiscal à Quimper, en Bretagne.” Inițiatorul traducerii era profesorul de retorică Laurent Pierre Béranger (1749-1822), el însuși poet și moralist.

⁵³ *Le Mentor vertueux, moraliste et bienfaisant*, Paris, Nyon, 1788, p. 485-489.

Una peste alta, poemul se eliberează repede de aceste două părți care nu-l servesc, plătind cu acest preț câștigul de lizibilitate și șansa de a se ridica până la o semnificație universală, atemporală. Astfel îl găsim în culegerea *Beaux traits du jeune âge. Suivis de l'histoire de Jeanne d'Arc et du panthéon des enfans célèbres*, publicat de Anne-François-Joachim Fréville⁵⁴ în 1813: fără strofele de incipit și explicit, fără semnătura autorului și prezentând încă câteva modificări, așa cum am arătat mai sus, în tabelul nepotrivirilor dintre cele două texte.

4. Nu avem motive să ne îndoim că Ion Codru Drăgușanu a avut la îndemână unul din aceste volume ale lui Fréville pentru a-și executa traducerea. Dimpotrivă ! Pentru a face această afirmație, ne bazăm nu numai pe largă circulație a cărții franceze în provinciile de limbă română, foarte francofile și cu elite francofone active, inclusiv în Transilvania, cât mai ales pe experiența lui Ion Codru Drăgușanu de învățător, pentru scurt timp, la Puteaux în Franța, și în special pe cea de bibliotecar sub patronajul doamnei Bloum Babejac, pe care o descrie în *Peregrinul transilvan*⁵⁵. Conformitatea de detaliu a traducerii cu textul sursă nu lasă loc îndoielii. De pildă prezența acelei „închinări” finale, adăugată de Fréville însuși și care există și la Ion Codru Drăgușanu. Să comparăm, de asemenea, versurile 50-51 în originalul lui Royou :

Que la Rochefoucauld, la Bruyère, Charon,
t'apprennent à sonder cet abîme profond.

cu versurile corespunzătoare din textul lui Fréville (39-40) și cu cele ale traducerii (48-49):

„Que Laroche foucault, Labruyère, Addison,
T'apprennent à sonder cet abîme profond”

„In a ta viétia aibi de indreptariu
Pre Laroche foucault, La Bruyère, Addison”.

Nu numai că numele evocate se scriu diferit, la Royou, pe de o parte, și la Fréville / Codru Drăgușanu, pe de alta, dar nici nu mai sunt aceleași : numele lui Charron a dispărut, fără îndoială considerat depășit ideologic, și o referință britanică i s-a substituit, adevărată „semnătură implicită” a lui Fréville, admirator al literelor britanice, modificări preluate identic de Ion Codru Drăgușanu. Acesta este așadar textul de care s-a servit Ion Codru Drăgușanu ca sursă pentru traducerea sa. Cu toate acestea, autorul este Jacques-Corentin Royou și nu Fréville. Ion Codru Drăgușanu nu a cunoscut textul primei publicări, cea din 1785. Sedus de conținutul moral pe care dorea să-l încetățenească în limba română, el trece peste scrupulele traducătorului publicând textul fără numele autorului, sub chezașia, am putea zice, a lui Anne-François-Joachim Fréville, atât unul cât și celălalt situându-se mult deasupra meschinei gâlceve a drepturilor intelectuale prin supunerea lor față de idealurile umaniste cele mai înalte.

5. Ion Codru-Drăgușanu publică traducerea sa la începutul lunii noiembrie 1865. Contextul socio-politic este cel al perioadei de tranziție, numită și neo-absolutismul austriac care cunoaște o scurtă perioadă liberală în anii 1860-1867. Aceasta permite partidelor, înfiripate chiar în acești ani, să lucreze pe un teren constituțional pentru afirmarea identității naționale și pentru participarea la viața publică a tuturor națiunilor transilvane. Este un moment istoric în care prinde formă speranța într-o viață democratică liberală, într-o societate instruită, civilizată. Imperativul momentului este acela al construirii individului demn și fericit, al cetățeanului. În poemul tradus de Codru Drăgușanu se pune accentul pe valoarea individuală, pe calitățile personale corespunzătoare profilului moral tipic al cetățeanului în raport cu sine și cu societatea,

⁵⁴ Noi ne-am servit de ediția a patra, Paris, 1824, unde textul se află la paginile 281-285.

⁵⁵ Ion Codru Drăgușanu : *Peregrinul transilvan*. Ediție îngrijită de Romul Munteanu, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1956, scrisoarea a XXII-a, Paris, mai 1842, p. 162-164.

cu statul și cu divinitatea. Acest profil este cel al omului desăvârșit al timpului său. Traducerea poemului vizează emergența unui ideal uman – un *honnête homme* transilvănean și român – ale cărui trăsături le și schițează. În 1865, gândirea socială a lui Ion Codru Drăgușanu și programul general al revistei *Familia*, care îi oferă tribuna sa, coincid și creează sinergii. Afișând un program literar dar și social, adresându-se fiecărei familii românești în parte, dar și familiei mai mari a națiunii, *Familia* lui Iosif Vulcan (1841-1907) este unul din factorii determinanți ai turnantei culturale a românilor din Ardeal în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Deși Iosif Vulcan garanta formal caracterul apolitic al revistei, scopul acesteia era realizarea unui program de amploare sortit să schimbe din temelii, alături de alte instituții și fundații românești, abordarea temelor naționale în cadrul imperiului central-european. *Familia* trebuia să fie „cronicarul fidel a tot ce se petrece relativ la mișcarea culturii noastre”⁵⁶; „organ al mișcămintelor vieții sociale românești”⁵⁷, să ajute la progresul cultural și material al vieții sociale „fără de care nici o națiune nu poate propăși”⁵⁸, și nu mai puțin o instanță de educație morală și civică și de formare a caracterelor. Șantierul deschis astfel este imens. Ridicarea nivelului cultural al poporului este pentru Iosif Vulcan o prioritate absolută. „Temelia unei națiuni e poporul. Dânsul e izvorul, razemul inteligenței. Dacă voim să existăm, să înaintăm și să înflorim, trebuie să ne întărim temelia. Temelia noastră, poporul, numai prin instrucțiune se poate întări. Să instruim dară poporul ! Înaintarea învățământului poporal ! – aceasta să ne fie deviza”⁵⁹!

Traducerea propusă de Ion Codru Drăgușanu se înscrie în acest program, susținând instruirea, dar și dezvoltarea conștiinței morale a individului și simțul de solidaritate socială. Cu toate că experiența lui de învățământ este fragmentară și concentrată mai mult în perioada tinereții⁶⁰, Ion Codru Drăgușanu combină entuziasmul cu pragmatismul pentru a ameliora condițiile educării tinerei generații. El vede în educație o adevărată șansă de emancipare națională, și va păstra până la sfârșitul vieții această preocupare centrală devenind, pe măsură ce înainta în vârstă un educator național, în special prin intensificarea notei etice care nu este niciodată străină pedagogului. Calitatea de funcționar al statului îl pune într-o poziție potrivită pentru a observa societatea, dar și pentru a interveni printr-un program de pedagogie socială. Acesta s-a edificat treptat într-o formă bipolară, cei doi factori determinanți fiind familia și învățătorul: „Învățătorul public e de necese locțiitorul statului și locțiitorul părinților totdeauna. Datorințele sale către stat sunt de a forma cetățeni virtuoși, cu caracter, cu patriotism, cu inimă, cu cunoștințe; datorințele sale către părinți sunt de a forma creștini buni, oameni sociabili, cu moralitate, onești”⁶¹. Pe de altă parte, familia are îndatoririle ei față de copil: „Prețiosul nume de părinte se cuvine unui tată sau unei mame de familie, ce știe a crește copii, cum zice

⁵⁶ Lucian Drimba, *Iosif Vulcan*, Ed. Minerva, 1974, citat de : Marin Chelu, „Precuvântare”

[file:///C:/Users/mircea/Desktop/Colloque%20Mavrodin 4-5%2011%2016/Pour%20rédaction/revista%20Familia/www.IosifVulcan.ro%20%20%20Marin%20Chelu%20%20%20Precuvantare%20%20%20Iosif%20Vulcan%20%20%20Fanaronii.html](file:///C:/Users/mircea/Desktop/Colloque%20Mavrodin%204-5%2011%2016/Pour%20rédaction/revista%20Familia/www.IosifVulcan.ro%20%20%20Marin%20Chelu%20%20%20Precuvantare%20%20%20Iosif%20Vulcan%20%20%20Fanaronii.html) [13.01.2017]

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Familia* 41, 1880, p. 261. Ortografie actualizată.

http://documente.bcuculuj.ro/web/bibdigit/periodice/familia/1880/BCUCLUJ_FP_279290_1880_016_41.pdf

⁶⁰ Exceptând perioada profesoratului la boierul Sache la Târgoviște, apoi cea a preceptoratului în casa lui Ion Câmpineanu pe lângă tânărul Câmpineanu, pe cea de institutor debutant la Puteaux în Franța, mai semnificativă este perioada de învățământ de mai bine de un an de la Ploiești.

⁶¹ „Cuvînt scolastic pronunțat în 15 noiembrie 1847 cu ocaziunea deschiderii școlilor în Ploiești”. *Universul*, nr. 1848. Ion Codru Drăgușanu, *Peregrinul transilvan*, Ediție îngrijită și prefăcută de Romul Munteanu, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956, p. 267-273.

Scriptura, în frica lui Dumnezeu, în moralitate perfectă, în amoroarea virtuții, îi dotează cu toate cunoștințele necesare și n-are alt scop decât a-i face să vieze fericiți înastă lume de jos, preparându-i pentru cea de sus. Un părinte ce n-ar avea un scop ca acesta, nici n-ar fi demn de numele ce poartă.⁶² Cele două instituții trebuie să colaboreze pentru a contribui la împlinirea destinului individual și social al copiilor, adică la fericirea lor. Ion Codru Drăgușanu formulează următoarea definiție a fericirii: „Să vedem cum înțelegem noi fericitatea pămîntească. Nu cumva stă ea în bani mulți, în avuții însemnătoare, în ornamente prețioase, în plăceri nemăsurate? Nu, domnii mei, nu, nicidecum! Adevărata fericitate nu stă în aceste lucruri deșarte, trecătoare, cine o caută în ele rătăcește; ele nu sunt de ajuns pentru om. Fericitatea cea adevărată stă chiar în inima omului, în conștiința sa, în sentimentul virtuții, ea stă în curăția cugetului, în pacea dinăuntru, în mulțămirea cu soarta sa. Acestea sunt fundamentul fericității temporare, domnii mei, acestea-s tezaurile cu cari fiecă adevărat părinte are să-și doteze copilul său, voindu-i fericitatea.⁶³ Acești fii, deveniți ei înșiși părinți, urmează să continue ciclul, inițiind un nou progres: „Din fiii noștri să formăm oameni propășitori, adevărați părinți de familie. Spre aceasta ne trebuie însă creștere bună, numai prin dînsa vom regenera, numai prin dînsa ne vom rădica între popoare.⁶⁴ Încrezător în scurtul moment de liberalizare a societății, el consideră că a venit momentul pentru a schimba starea lucrurilor: „A venit timpul, domnii mei, timpul mult dorit l-am ajuns, e în față. Timpul luminării și al dezmorțirii a venit și pentru noi românii. Amar nouă, de nu ne vom folosi de dînsul spre a ne lumina, spre a ne dădica, spre a ne arăta și noi lumii.⁶⁵” Ideea lui este de a forma o generație nouă, „apărată de erorile, defectele și viciile” celei vechi, mai ales prin buna creștere, superioară învățaturii, care poate fi uneori numai o condamnabilă „spoitură deșeartă”⁶⁶. Cheia de boltă a acestui proiect moral constă în renașterea virtuților ancestrale ale poporului român: „Virtutea străbună să ne fie ținta tendințelor⁶⁷”. Traducerea și publicarea epistolei lui Royou/Fréville se preta la idealurile pedagogice și sociale ale traducătorului transilvan, contopind într-un ecou târziu catehismul umanist al Luminilor, aspirația de dezvoltare spirituală și etică a individului ca miez al înfloririi personalității umane.

⁶² *Ibid.*, p. 269.

⁶³ *Ibid.*, p. 269.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 270.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 272.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 273.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 272.

BIBLIOGRAPHY

1. Corpus

Codru Drăgușanu, Ion, *Svaturile unui parinte bunu catra fiulu seu*, „Trad. din francesce prin : Codru Dragusianulu”, *Familia*, Pesta, nr. 15, 25 octobree-6 novembre 1865, p. 178-179.

Familia, Fôia enciclopedica și beletristica cu ilustrațiuni, Proprietariu, redactoru și editoru : Iosifu Vulcanu, Pest’a, 1865.

Fréville, Anne-François-Joachim, *Beaux traits du jeune âge. Suivis de l'histoire de Jeanne d'Arc et du panthéon des enfans célèbres*, IV^e édition, Paris, Parmentier, 1824 (Paris, Genets 1813).

L'Année littéraire ou Suite des Lettres sur quelques écrits de ce temps, 1785-1792.

Royou, Jacques-Corentin, *À mon fils, L'Année littéraire*, Paris, Mérigot le Jeune, t. I, 1785, p. 205-213. Reluat sub titlul *Avis d'un bon père à son fils*, în A.-F.-J. Fréville, *Beaux traits du jeune âge* (cf. *infra*).

2. Alte lucrări

Almanach des Muses, Paris, Delalain, 1785.

Antonescu, Georgeta, *Introducere în opera lui Ion Codru Drăgușanu*, București, Minerva, 1983.

Anghelescu, Mircea, „Codru Drăgușanu”. *Textul și realitatea*, București, Editura Eminescu, 1988.

Ardeleanu, Mircea, „Deux ‘lettres au fils’ traduites en roumain au XIX^e siècle”. Felicia Dumas (éd.), *Les imaginaires de la francophonie. Actes du colloque international Journées de la Francophonie. XX^e édition*, Iași, 27-28 mars 2014, Iași, Editions Junimea, 2015, p. 34-51.

Ardeleanu, Mircea, „Svaturile unui parinte bunu catra fiulu seu. La fin d’une énigme littéraire”. *Transylvanian Review*, în curs de apariție, 2017.

Biographie des hommes vivants ou Histoire par ordre alphabétique de la vie publique de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs actions ou leurs écrits. Tome Cinquième (PA-Z), Paris, Michaud (libraire-éditeur), 1819.

Bucuta, Emanoil, „Călătoriile lui Ion Codru Drăgușanu”. *Transilvania*, Sibiu, anul 73, nr. 5, mai 1942, p. 373-380.

Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediție nouă revăzută de autor, text stabilit de Al. Piru, Craiova, Editura Vlad&Vlad, 1993.

Călinescu, George, *Istoria literaturii române, Compendiu*, București, Litera Internațional, 2001.

Cioculescu, Șerban, Vianu, Tudor, Streinu, Vladimir, *Istoria literaturii române moderne*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1972.

Cioculescu, Șerban, „Ion Codru Drăgușanu după documente inedite”, *Preocupări literare*, 1942.

Codru Drăgușanu, Ion, *Peregrinul transilvan*, Ediție îngrijită de Romul Munteanu, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956.

Codru Drăgușanu, Ion, *Peregrinul transilvan* (1835-1848), Ediție îngrijită, prefață, itinerar biobibliografic, note și glosar de Corneliu Albu, București, Editura Sport-Turism, 1980.

Cornea, Paul, *Aproapele și departele*, București, Cartea Românească, 1990.

Dima, Alexandru (ed.), *Istoria literaturii române*, vol. II, București, Editura Academiei RSR, 1968.

Eliade, Pompiliu, *De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie, Les Origines*, Ernest Leroux Editeur, 1898.

Gerrits, Engelberts G., *Troisième Livre de lecture, ou choix de plusieurs anecdotes, traits historiques, faits mémorables, lettres, fables et maximes, en prose et en vers, destinés à faciliter l'étude de la langue française, avec la version en hollandais des phrases et des mots*, 2^e éd., rev. et corr., Amsterdam, Portielje, 1832, p. 281-285.

Herluison, Henri (libraire-éditeur), *Recherches sur les imprimeurs & libraires d'Orléans. Recueil de documents, pour servir à l'histoire de la typographie et de la librairie orléanaise, depuis le XIV^e siècle jusqu'à nos jours*, Orléans, 1868, p. 133 (n. 515): „Traduction en vers latins de l'épître de M. Royou à son fils, inséré[e] dans l'Année littéraire, n^o 1, par MM. les écoliers de rhétorique du collège royal d'Orléans”. Orléans, Couret de Villeneuve, 1785, in-8^o.

Iancu, Victor, „Călătoriile lui Ion Codru Drăgușanu în ediția D-lui Șerban Cioculescu”. *Transilvania*, Sibiu, anul 74, nr. 3-4, martie-aprilie 1943, p. 271-287.

Iorga, Nicolae, *Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea, de la 1821 înainte. În legătură cu dezvoltarea culturală a neamului*, Ediție îngrijită, note și indici de Rodica Rotaru, București, Editura Minerva, 1983.

Iorga, Nicolae, *Istoria literaturii românești*, Ediție îngrijită, note și indici de Rodica Rotaru. Prefață de Ion Rotaru. București, Editura Minerva, 1985.

Iorga, Nicolae, „Ion Codru Drăgușanu”. *Revista istorică*, 1918, IV, p. 96-109 ; 1919, IV, p. 65-66.

Ivașcu, George, *Istoria literaturii române*, Vol. I, București, Editura Științifică, 1969.

Lénardon, Dante, *Index de “L'Année littéraire” 1754-1790*, Genève, Slatkine Reprints, 1979.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Vol. I, București, Ed. Minerva, 1990, p. 220.

Negoîțescu, Ion, *Istoria literaturii române*, Vol. I (1800-1945), București, Editura Minerva, 1991.

Nouvelle encyclopédie poétique ou choix de poésies dans tous les genres, par une société de gens de lettres. Épîtres didactiques, morales et philosophiques, P. Capelle (éd.), Paris, Cordier, 1819.

Pop, Vasile Grigore, *Conspect asupra literaturii române și scriitorilor ei. De la început și până astăzi, în ordine cronologică*, partea II, București, Tipografia națională, 1876.

Popa, Mircea, *De la Iluminism la Pașoptism*, Cluj-Napoca, Editura Argonaut, 2004.

Popa, Mircea, „Biografie și creație la Ion Codru-Drăgușanu”. *Revista de istorie și teorie literară*, XXVII (1978), nr. 1, p. 35-53.

Petite encyclopédie poétique ou choix de poèmes en tous les genres, par une société de gens de lettres, Capelle et C^{ie}, Paris, 1804.

Rotaru, Ion, *O istorie a literaturii române*, Vol. 1 (De la origini până la 1900), București, Ed. Minerva, 1971.

Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, București, Editura Contemporană, 1941.

Van Tieghem , Paul, “*L'annee Litteraire*” (1754-1790) *comme intermédiaire en France des littératures étrangères*, Slatkine Reprints , 1975 (1914).

THE ETHICS OF ANA BLANDIANA'S *PROIECTE DE TRECUT* AND THE ESTHETIC EXORCISM OF TRAUMA

Simona Antofi

Prof., PhD, "Dunărea de Jos" University, Galați

Abstract: Proiecte din trecut (Projects from the Past) enhance a mythical re-writing of the traumatic experience lived by a group of wedding participants, brutally deported to Baragan (actually, it is about the ethically exorcism through Ana Blandiana's writing), who convert the survival strategies to genuine reaction against the communist regime.

Keywords: parable, deportation, recuperation through writing, totalitarian regime, traumatic experience.

Binecunoscută publicului avizat ante și postdecembrist, Ana Blandiana se bucură de reputația unui scriitor definitive atașat imperativului etic al literaturii văzute ca formă de evaluare onest-obiectivă a Istoriei: „Ca scriitoare, Ana Blandiana nu a uitat niciodată că a fost și este și un om public, unul care are de spus ceva ca martor al timpului trăit împreună cu alții. Mai rar cineva care să îngemăneze calități considerate, de obicei, contrarii: în poezia ei domină un lirism reflexiv, o nostalgie și un sentiment al liniștii spiritualizate, combinate firesc cu mesajul de ordin moral și uneori politic, bine ținut și limpede exprimat. Timpul scrisului e un timp al trăitului, dar și acel interval necesar filtrării, reflecției și regăsirii unui echilibru între emoție, reacție la cald și punerea unei distanțe care să le evalueze în alt plan, fără a le dilua cu totul, fără a le stinge. Verbul Anei Blandiana se animă din ele, chiar și atunci când tonul este unul sentențios sau analitic. Există deopotrivă în ce spune și face acel dozaj necesar de pasiune care dă senzația binefăcătoare de viu, într-o lume a stereotipurilor și a limbajului înghețat, a artificiei pretențioase și narcisice, a unui alexandrinism vlăguit de substanță sau a cinismului rece.”¹

Primit cu interes de către critica de specialitate, volumul de proză al poetei – *Cele patru anotimpuri. Proiecte de trecut* – reține atenția prin congruența reușită dintre coloratura fantastică a celor mai multe proze și aderența la real a altora, chiar dacă mediate de instrumental scriptural al rememorării *la două mâini*: „Proiecte de trecut se deschide spre planul social, adevăratul mecanism generator al epicului, pentru a oferi un complex sistem de oglinzi în care se reflectă veridic o întreagă epocă. Faptele se petrec în deceniul șase, autoarea povestește ceea ce a auzit de la un martor al evenimentelor, spectaculoase acum, antrenante, relatate într-un ritm alert; are loc aici ceea ce aș numi o epicizare a narațiunii, diferită mult de poetizarea, pe alocuri obositoare, din celelalte texte ale primelor cărți. Două sînt componentele structurale ale acestei admirabile nuvele; mai întâi, o confruntare între două generații, depărtate ca vîrstă dar apropiate în instanța memoriei de o aceeași realitate socială: în ceea ce unii au trăit, ceilalți văd doar «un decor de teatru stilizat și redus la linii simbolice»: după ce istoria și-a rostit

¹ Smaranda Vultur, *Ana Blandiana sau despre timp ca intensitate*, în „Revista 22”, 21 ianuarie 2014, disponibil la adresa <http://www.revista22.ro/ana-blandiana-sau-despre-timp-ca-intensitate-36912.html> - accesat la 1.01.2017.

verdictul – și cât de amplu definitiv în acel timp! –, rămîne rostirea omului în care se cuprind toate adevărurile cele adevărate, atât ale istoriei, cât și ale ființei înseși.”²

Proza Anei Blandiana poartă amprenta ireductibilă a *mâinii care scrie* și este, tocmai de aceea, în mare măsură, o proză poetică, a cărei poeticitate intrinsecă este, în acest caz, consolidate de fantastic. Atunci, însă, când poeta se oprește asupra realității – și nu orice fel de realitate, ci una puternic marcată de memoria posttotalitară tradusă în/prin specificitatea unor experiențe colective sau individuale, scriitura Anei Blandiana își adaugă o componentă distinctă, și anume acuratețea privirii sensibile la detaliile profund umane, la frumusețea brută a luptei pentru supraviețuire, la izbânda umanității contra constrângerilor exercitate de statul totalitar.

În secvența intitulată, vizibil oximoronic, *Proiecte de trecut*³, este relatată/rememorată o istorie ne-personală, cu valoare emblematică prin context, circumstanțe și protagonist, legată de câmpia Bărăganului – spațiu al deportărilor din perioada comunistă. Povestea este istorisită, mai întâi, de una dintre victimele deportării, unchiul Emil. Este povestea unui grup de nuntași – incluzând, aici, și mirii – care sunt ridicați pe nepusă masă, în toiul petrecerii, într-o perioadă când oamenii dispăreau o vreme, odată ridicați, și reveneau (sau nu), după un timp, cu totul schimbați – și, cu puținele bagaje pe care reușesc să le adune, sunt descărcați din camioane în mijlocul Bărăganului. Sunt, apoi, lăsați să se descurce sau să moară: „Ceea ce voi povesti nu mi s-a întâmplat mie. Pe vremea aceea, eu eram copil și auzeam doar din când în când că li s-a întâmplat altora, fără a înțelege prea bine despre ce e vorba. Dacă mi-a rămas totuși ceva în minte din acea perioadă este cuvântul Bărăgan, aureolat fără doar și poate de tot cde trezește groaza în mintea unui copil obișnuit să nu se mai sperie de balauri și de zmei, de fantome și vrăjitoare, ci – mult mai misterios și tocmai de aceea infinit mai înspăimântător – de cuvinte obișnuite rostite de cei din jur cu o spaimă care, neînțeleasă și amplificată, I se transmitea și lui.”⁴

Legenda terifiantă a Bărăganului se construiește, prin urmare, atât din perspectiva copilului înspăimântat, ce nu poate înțelege efectul devastator al rostirii acestui cuvânt asupra adulților, teroarea difuză pe care o simte și el, cât și prin recuzarea discursului. Autoarea pune în pagină, astfel, memoriile/rememorările profund marcate de trauma anilor de exil în câmpia pustie, ca și de trauma reîntoarcerii la fel de neașteptate și de brutale la civilizație – ale altcuiva, simultan cu o dezbatere etică asupra sensurilor cuvintelor, deturnate, și acestea, într-o lume smulsă din țâțâni: „Aceeși mirare, mai curând neîncredătoare și suspicioasă, am încercat-o atunci când am citit pentru prima dată într-un dicționar sensurile unui cuvânt care părea că înseamnă protective, apărare, pază, dar, deși limpezi și cu aparență de obiectivitate, definițiile dicționarului mi se păreau oarecum suspecte, ca și cum, în cine știe ce scop ar fi încercat o deturnare ilicită a sensului adevărat și știut mai demult.”⁵

Resemantizării forțate a cuvintelor i se adaugă imaginea clădirii miliției, fostă instituție habsburgică, cu ferestrele vopsite în alb, cu gratii, care din afară părea nelocuită și care reprezintă pandantul perfect al derivei semnificației – și a funcției de a semnifica – a semnelor/obiectelor/cuvintelor dintr-o lume pe dos. Se adaugă, aici, o perspectivă complementară asupra faptelor și a oamenilor, care vine și cu o retorică, ba chiar și cu o semantică proprie, aceea a lumii pe dos, pe care adulții o înțeleg, o descifrează corect și de care se tem. Este, aceasta, o perspectivă stratificată în care, la primul nivel, se află istorisirea unchiului Emil, iar la al doilea, re-interpretarea acesteia în grilă mitică, susținută de o etică implicită a scriiturii literare aici în discuție: „Povestea a început cu o nuntă. Mai precis, cu

² Ioan HOLBAN – *Literatura Anei Blandiana*, în „Convorbiri literare”, 28 aprilie 2014, disponibil la adresa <http://convorbiri-literare.ro/?p=2495> – accesat la 1.01.2017.

³ Ana Blandiana, *Cele patru anotimpuri. Proiecte de trecut*, Ed. Art, București, 2011.

⁴ Idem, p. 196.

⁵ Idem, pp. 196 - 197.

plecarea mai multor invitați, într-una din primele duminici de octombrie ale anului 195... la petrecerea din satul miresei, aflat la câteva zeci de kilometri de orașul nostru. De terminat, s-a terminat unsprezece ani mai târziu, odată cu întoarcerea la casele lor a anunțatorilor sau a celor care mai rămăseseră dintre nuntații de atunci, iar timpul înscris în această absurd acoladă reprezintă nu numai durata întâmplării, ci însuși sensul ei.”⁶

Prim simbol răsturnat, masa de nuntă, încărcată cu bunătăți, și care va deveni centrul unui dintre coșmarurile recurente ale deportaților ce suferă de frig și mai ales de foame. Oprirea și perturbarea tragică a timpului se face odată cu sosirea reprezentanților autorității. Acum începe o altă cronologie, mitică și livrescă, căci deportații încep, după modelul lui Robinson Crusoe, agrementat cu un dozaj puternic de absurd – în planul scriiturii, și de teroare difuză – în plan diegetic, o cu totul altă viață: „Tot ce țin mai bine minte din acea primă parte dinaintea plecării – îmi spunea unchiul Emie – este felul în care încremeniseră cu toții în clipa intrării pe poartă a noilor sosiți: vornicelul, mireasa, mirele, nașii, nuntașii, femeii și barbate, întorși cu toții pe jumătate, cu veselie neștersă încă de pe figură, dar cu spaima adâncindu-li-se în cohi, înșelegând înainte de a fi avut timpul s-o facă, opriți din cursul existențelor lor diverse (...).”⁷

Exilații, în număr de nouă, sunt părăsiți în mijlocul câmpiei, dându-li-se doar câteva sape, cazmale și greble. Instinctul bun al exilaților îi unește și îi ajută să supraviețuiască, înțelegând cu toții ce li se întâmplase de fapt. Adaptarea la noile circumstanțe se face repede – găsesc o fântână cu cumpănă, adună cu grijăși inventariază ceea ce putuseră lua cu ei, în cele două ore care le fuseseră date, mai cu seamă semințele. Mai întâi, blochează și rup legăturile, mental, cu existențele lor anterioare: „Avuseseră nevoie de zilele și nopțile acelea în care să nu se întâmple nimic, pentru ca obișnuințele și reprezentările despre lume, traumatizate și răsturnate deodată, să se reaseze și să reînceapă să funcționeze în alt fel (...).”⁸

Apoi, cei șase bărbați și cele trei femei adună laolaltă o zestre a obiectelor ce se vor dovedi de mare preț, în pustietatea Bărăganului: „Perne, tigăi, scrumiere, cartofi, creioane, linguri de lemn, cămăși, câni de lut, pahare, carnețele pe jumătate scrise, cratițe, borcane, pături, catrințe, panglici, bomboane învelite în celofan, bucăți de săpun de rufe făcut în casă, mașină de ras, furculițe, lumânări de nuntă, o cutie de cremă de ghetă plină de cuie, antinevralgice, deschizătoare de conserve, (...)”⁹ Adevărată arcă a lui Noe a obiectelor, ea prezidează o nouă întemeiere, simbolică și gravă, a lumii. Se adună, apoi, o pungă cu fasole, un știulete de porumb, o funie de ceapă, alata de usturoi, busuioc și mărar uscat, cartofi, câteva nuci și prune uscate, și mai ales boabele de grâu care fuseseră aruncate, în semn de belșug, asupra mirilor, la ieșirea din biserică, și care se prinseseră în voalul, în părul și în rochia miresei.

Oamenii adunați printr-un tragic hazard în pustietatea Bărăganului sunt complet diferiți – un preot bătrân, mireasa – învățătoare la țară, mirele – profesor de științe naturale, tușa Turica, profesoară de matematică, unchiul Emil, profesor de istorie, vornicul, pădurar de meserie, Culai, tânăr țaran brutal despărțit de soție, nana Salomie – care-și face rugăciunea de duminică singură, pe câmp, îmbrăcată în hainele cele bune, păstrate doar pentru a sta de vorbă cu Dumnezeu și pentru înmormântare („pornea, într-adevăr, după ce îi saluta cuviincioasă, pe câmp, mergând câteva sute de metri hotărâtă, ca și cum ar fi avut o țintă precisă, așezându-se pe marginea șanțului apoi, după ce își întinsese mai întâi sub ea o batistă și șezând nemișcată, mai multe ore, cam cât ar fi stat la slujbă, pentru ca apoi să se reîntoarcă la fel de hotărâtă, cu aerul liniștit al datoriei împlinite.”¹⁰), și badea Ricanu – prescurtarea poreclei Americanu, povestitorul grupului.

⁶ Idem, p. 198.

⁷ Idem, p. 199.

⁸ Idem, p. 201.

⁹ Idem, p. 202.

¹⁰ Idem, p. 205.

Regulile de supraviețuire sunt, pe insula simbolică a deportaților, puține și severe: oamenii adună și mănâncă cu îndârjire rădăcini și buruieni uscate, apără cu încăpățănare banca de semințe – de hârciog și de păsări, vânează un mistreț („Nu puteam, de fapt, să-mi închipui cu adevărat apariția aceluia mistreț, flămând probabil și el, rătăcit și purtat de cine știe ce disperare neînțeleasă de om până în nămeții din jurul colibeii unde, bolnavi cu toții, cu febră și nemâncăți de câteva zile, renunțaseră să mai lupte și zăceau în jurul focului de lemne ude.”¹¹), văzând în el miracolul – trimis anume pentru a-l ajuta să supraviețuiască. Printr-o ingenioasă și, în egală măsură, simbolică mise en abîme povestirile Americanului redesenează, în New-York-ul văzut cu ochii celor cinci barbute plecați din satul lor, vechea istorie a exilului.

Primăvara, odată cu apariția buruienilor comestibile – ștevie, urzici, lobodă, unișor, deportații încep să-și cultive o grădină aproape adamică, în apropierea fântânii, și să-și construiască o casă. Hrana și adăpostul dau, împreună, șansa supraviețuirii acestei micro-comunități enclavizate nu atât prin teama de moarte – cu ea se confruntaseră, deja, de mai multe ori – ci prin teama de a nu fi suficient de puternici pentru a supraviețui: „Ajunseserăm, bineînțeles, acolo printr-o uriașă și arbitrară intervenție din afară, dar în cadrul acestei hotărâri exterioare de noi depindea dacă vom muri sau nu. Ni se lăsase libertatea acestui arbitraj.”¹² Și încă: „Nu neg că pe această înțelegere a situației se bazau și cei care ne aduseseră acolo și că eram conștienți că unul dintre cele mai importante atuuri ale lor era această cooperare acceptată de noi: faptul că noi înțelegeam că numai înțelegând ne puteam salva și înțelegând renunțam dinainte să ne mai opunem.”¹³; „Mai exact, totul se petrecea ca și cum o corabie ne-ar fi debarcat pe o insula pustie și ne-ar fi parasit acolo, lsându-ne în seama propriei noastre capacitate de supraviețuire, (...).”¹⁴

În termenii lui Ioan Holban, ia naștere, astfel, o „realitate de gradul al doilea”¹⁵, bazată pe o „experiență fundamentală” – nu în ordinea istoriei, ci a universului, angajând, adică, cele trei momente fundamentale, arhetipale: nașterea, moartea, în pofida *mecanismului social deviat spre absurd*.¹⁶

Marcat definitive de obsesia – grijă pentru plante, unchiul Emil va rămâne pe viață un devotat al îngrijirii lor, „un convalescent plin de bunăvoință de a se vindeca, aproape vindecat chiar, dar neînstare să uite vreodată că a fost bolnav, neînstare să înceteze a-și raporta orice moment al vieții la boala care îi marcase destinul.”¹⁷ Re-adaptarea la societate este, cu alte cuvinte, imposibilă.

Un nivel distinct de cel memorialistic propriu-zis/factual, al textului, are funcția de a lămuri sensurile profund umane ale întâmplărilor și de a dirija, discret, lectura în grilă mitică: „Pentru că ceea ce descoperise cu adevărat în insula sa, și ceea ce nu avea să mai uite după aceea, era importanța legilor cosmice ale naturii în fața bietelor reguli încropite mereu în grabă, mereu derizorii și discutabile, ale istoriei.”¹⁸ Așa se explică, de pildă, rezistența fizică pe care o dobândesc exilații, în pofida hranei puține și nepreparate, iar în ordine practică, adaptabilitatea grupului de deportați la context se revendică de la memoria atavică a omului: se hrănesc cu melcii ieșiți din belșug, vreme de o săptămână, învață cum să-și procure sarea și își construiesc o casă atât de ingenioasă gândită încât va rezista mult timp după revenirea exilaților acasă. Centru și șansă reală de supraviețuire a grupului, vornicul – pădurar se asociază cu melancolicul Culai, a cărui tânjire după nevasta pierdută se traduce în cântecul din frunză cutremurător și

¹¹ Idem, pp. 207 – 208.

¹² Idem, p. 211.

¹³ Idem, p. 212.

¹⁴ Idem, p. 213.

¹⁵ Ioan Holban, *Cât de scurt este spațiul unui vis*, în „Cronica”, nr. 38/1982.

¹⁶ Maria Ana Tupan, *Proiecte de trecut*, în „Steaua”, nr.10/1982.

¹⁷ Idem, p. 214 – 215.

¹⁸ Idem, p. 215.

tragic („Erau nopți – urmând unor zile de trudă animalică, în care cădeam cu toții răpuși de oboseală, într-un somn lethargic – când saream cu toții treziți de cântecul lui aproape neomenesc, de şuieratul Acela dureros, exprimând o disperare nu numai a sufletului, ci și a trupului, a măruntaielor, a fiecărei cellule de carne tânjind insuportabil după alte cellule.”¹⁹) pentru construirea casei.

Alte întâmplări cu simbolică rezonanță cosmică, precum prinderea unui stupd e albine, de carte același vornic, și apariția stranie a unei pisici înfometate se asociază cu alte etape firești ale întemeierii: moartea – mai întâi moare Americanu, apoi nana Salomie, și nașterea – în mica comunitate apar doi copii.

O altă istorie, paralelă cu aceea factuală, se desenează treptat în scriitură – o istorie care marchează etapele răsfărângerii în interior ale adaptării la noua situație, așa cum sunt ele redată – și reproduse în text – de cel de-al doilea narator, unchiul Emil: „Nu visam întâmplări, privești, personaje ale vieții mele dinaintea deportării: mai mult, nu-mi aminteam niciodată – oricât ar părea e necrezut – de această viață. Ea dispăruse pentru mine din clipa în care înțelesesem că de această dispariție depindea însăși capacitatea noastră de a supraviețui.”²⁰ Un alt moment cu semnificație incertă – vitală, pentru supraviețuirea copiilor, miraculoasă, ca un ajutor divin, dar și profund umană, în sensul unui ajutor ce semnaleză rezistența la intemperiiile istoriei prin bunătate, camaraderie și disponibilitatea de a-și ajuta semenii, este sosirea ciobanilor cu turmele de oi: „putea, la fel de bine, să fie vorba numai de o șiretenie a ciobanilor care își foloseau ursuzenia ca pe o armă de apărare a propriilor lor secrete, ca pe un mijloc de a nu se amesteca în politica de care ei înșiși se temeau (...)”.²¹ Ciobanii le vând insularilor două oi și un berbec, pentru patru verighete de aur, și le dau, pe deasupra, o poală de roșii, ardei, castraveți și vinete.

Sosirea la fel de bruscă și de neașteptată ca și prima dată, a microbuzului, pentru a-i readuce în societate, perturbă din nou un mod de viață și un ritm al existenței perfect acordat macrocosmic: „După ce, învingând incredibile greutăți, reușiseră să inventeze o istorie pentru uzul lor propriu, erau obligați să se reîntoarcă în adevărata istorie, de ale cărei legi se temeau și ale cărei forte nu se simțeau în stare să le determine.”²² Secvența finală a textului asociază rememorării de gradul al doilea o confesiune explicită - a naratoarei/naratorului auctorial care măsoară cu luciditate distanța și prefacerile prin care trece o istorie după o succesiune de re-situări textuale (că textele pot fi scrise sau orale, puțin importă), cuvântul de ordine fiind adevărul, în sensul etic-recuperator cel mai profund: „Citesc ce-am scris până aici și mă cuprinde o mare oboseală. Mă întreb dacă este, într-adevăr, reconstituirea unei întâmplări petrecute în mijlocul Bărăganului sau, fiind numai o poveste a unei povestiri, ea nu este decât o refractivă – cât de îndepărtată de înfățișarea reală? – a faptelor trecute prin prisme successive și devenite aproape irecognoscibile.”²³

După întoarcerea în societate, fiecare membru al miciei comunități insulare își reia vechile preocupări și meserii – mai puțin cei rămași îngropați în cimitirul din mijlocul Bărăganului: americanu, nana Salomie și pisica, Culai, dispărut fără urmă, într-o zi, și unchiul Emil, care preferă să fie învățător – „să învețe copiii să scrie o-i, oi și să memoreze table înmulțirii.”²⁴ Iar în timpul liber, grădinărește și citește cu nesaț.

Asociat acestui personaj – pivot al scriiturii și al diegezei, părtaș, martor retrospectiv și verigă esențială a memoriei întoarse spre trecutul simbolic, unchiul Emil recuperează ceea ce îi lipsise și îl afectase în modul cel mai profund – cititul, și allege să prezeveze aventura,

¹⁹ Idem, p. 219.

²⁰ Idem, p. 221.

²¹ Idem, p. 224.

²² Idem, pp. 226 – 227.

²³ Idem, pp. 227 – 228.

²⁴ Idem, p. 229.

(re)citită periodic în grilă mitică, în însuși modul său de a fi. Astfel, textul care narează faptele își conține propriul metatext, iar cititorul, căruia i s-a oferit de la bun început un pact de lectură mitico-arhetipal, primește ultima piesă a proiectelor de trecut: „Nu numai că nu a făcut niciun effort ca să o uite, ci și-a chiar cultivat prin toate mijloacele amintirea vie a acestei cellule arhetipale de viață, considerate asemănătoare unei experiențe inițiatice, pe care încerca, în măsura în care îi permiteau noile condiții, să o reia mereu.”²⁵ În termenii lui Dumitru Radu Popa, în această colonie penitenciară fără ziduri sau gardieni, unde se desfășoară un experiment ciudat, „timpul curge altfel” – „în lipsă de prezent și de viitor” se justifică, aici, doar „construcția unor proiecte de trecut.”²⁶

BIBLIOGRAPHY

Vultur, Smaranda, *Ana Blandiana sau despre timp ca intensitate*, în „Revista 22”, 21 ianuarie 2014, disponibil la adresa <http://www.revista22.ro/ana-blandiana-sau-despre-timp-ca-intensitate-36912.html> - accesat la 1.01.2017.

Holban, Ioan, *Literatura Anei Blandiana*, în „Convorbiri literare”, 28 aprilie 2014, disponibil la adresa <http://convorbiri-literare.ro/?p=2495> – accesat la 1.01.2017.

Blandiana, Ana, *Cele patru anotimpuri. Proiecte de trecut*, Ed. Art, București, 2011.

Holban, Ioan, *Cât de scurt este spațiul unui vis*, în „Cronica”, nr. 38/1982.

Tupan, Maria Ana, *Proiecte de trecut*, în „Steaua”, nr.10/1982.

Popa, Dumitru Radu, *Realul, dar în formă semnificativă*, în „România literară”, nr. 23/1983.

²⁵ Idem, p. 229.

²⁶ Dumitru Radu Popa, *Realul, dar în formă semnificativă*, în „România literară”, nr. 23/1983.

IMAGOLGY AND MESSAGE

Ștefan Vlăduțescu

Prof., PhD, University of Craiova

Abstract: The study is a meta-analytic research that compile and explain the three main theses concerning the essence of the artistic message. The three theses belong to reputed linguists and also semioticians. Jakobson-Eco's thesis, or artistic function thesis, is that in the communication arts have to do with artistic impregnation with granting artistic features some of the elements of everyday communication. Emile Benveniste's thesis is the thesis of reliance in an artistic way of some elements of the natural, social, daily codes. Corrado Maltese's thesis is that any letter notes there are artistic and really artistic messages are those that have predominantly artistic aspects. Such as, subsequently, the artistic message is a matter of imagology.

The new opinion is developed by us is that the specifics of artistic communication is that in the perimeter of this artistic images predominate; artistic message consists of coherent and cohesive concatenation of a series of artistic images. As such, subsequently, the artistic message is a matter of imagology.

Keywords: artistic message, image, imagology, artistic function, artistic aspect

1. Introducere

Formalizarea mesajului în accepțiunea de mesaj artistic a plecat de la ideea că arta înseamnă comunicare. Dacă este principial un tip de comunicare, atunci, ca orice comunicare, arta trebuie în consecință să fie transmiterea unui mesaj oarecare. Mesajele care fac obiectul transferului în cadrul comunicării artistice sunt mesaje artistice (Proietti, 2009; Alexandrache, 2010; Nalyvaiko, 2011; Ruthner, 2012; Федотова, 2016). Materialul lor de construcție nu este unul special. Artă împrumută materialele de expresie ale comunicării cotidiene: semne, semnale, cuvinte, imagini, linii, culori etc. Ea își fundamentează dispozitivul estetic pe utilizarea semnelor, în principal a imaginilor, într-un mod special. Mesajul artistic se constituie prin procesarea specifică a unor materiale semnificante cotidiene. Practica semnificantă de orientare estetică folosește semnul artistic (Jan Mukarovsky, Roman Ingarden), semnificația estetică (E. Panofsky), simbolurile și indiciile (C. Brandi).

2. Cele trei teze

În ce privește mesajul artistic s-au conturat trei teze:

- teza Jakobson-Eco - orice mesaj poate deveni artistic, dacă dezvoltă o funcție estetică;
- teza Benveniste - mesajul artistic este rezultatul utilizării estetice a semnelor diferitelor coduri;
- teza Maltese – nu există mesaje cu funcție estetică, ci aspecte estetice ce pot fi întâlnite în orice mesaj.

Teza 1: Atunci când se prezintă structurat într-o manieră ambiguă și este auto-reflexiv, adică atunci când urmărește să atragă atenția destinatarului în primul rând asupra propriei sale forme, “mesajul primește o funcție estetică” (Jakobson, 1966, p. 88). Funcția poetică sau estetică definește relațiile între mesaj și el însuși (funcția reflexivă): mesajul încetează să fie vehiculul unui obiect exterior de transmis; devine el însuși propriul său referent. Artă non figurativă,

evacuând reprezentarea peisajului, a portretului, a naturii moarte, ne oferă să o percepem doar pe ea însăși (un ansamblu de linii, de forme, de pete). În acest sens, totuși, noțiunea de poetic sau estetic depășește singurul domeniu al artei pentru a-l acoperi complet pe cel stilistic în general (Vighi, 1998; Świdorska, 2013; Małgorzata, 2013; Otoi, 2014). O asemenea funcție poate avea o reală eficacitate emoțională: reușita unui slogan ține adesea mai mult de calitatea intrinsecă a mesajului însuși (funcție poetică) decât de conținutul pe care-l vehiculează (funcție referențială) (Jakobson, 1963, p. 210). “Cea mai utilă definiție operațională formulată cu privire la textul estetic, arată U. Eco, este cea oferită de Jakobson care, pe baza binecunoscutei subdiviziuni a funcțiilor lingvistice, a definit mesajul cu funcție poetică ca fiind AMBIGUU și AUTOREFLEXIV” (Eco, 1982, p. 334).

Teza 2: Pornind de la lema că “orice cod îngăduie folosirea estetică a propriilor sale semne”, Emile Benveniste demonstrează existența unei specii de mesaj estetic (Benveniste, 1966, p. 34).

Teza 3: “Nu există mesaje cu funcție estetică, deosebite structural de alte tipuri de mesaje, ci aspecte estetice ce pot fi reperate într-o mai mare sau mică măsură în orice mesaj” (Maltese, 1976, p. 28).

3. Opera de artă

Cuantumul comunicațional din orice operă nu-i privește esența de prezență, ci incidența unui proces de semnificare (semiosis) întemeiat pe sub-coduri de diferite naturi (iconografic, sociologic, psihologic etc.). Dacă opera de artă are totuși structura și codul unui mesaj, “acest mesaj este de o natură cu totul particulară, ca mesaj care se anulează pe sine ca mesaj” (Brandi, 1966, p. 32). În realitate, nimeni nu se îndoiește că opera de artă poate fi dirijată, ca mesaj, fie de către autor, fie de către destinatar /fruitore/ și în afara mesajelor pe care autorul le-a introdus în mod conștient în ea. “Totul este mesaj dacă este interpretat ca atare, ca semn, indiciu, simbol”; de aceea, stratificarea mesajelor care se pot extrage dintr-o operă de artă este infinită, după cum respectiva operă constituie un indiciu al istoriei gustului, al evoluției prețurilor, al stării de conservare într-o anume climă și așa mai departe (Brandi, 1985, p. 40).

Ca orice alt tip de mesaj, cel artistic este ierarhizat, se structurează pe nivele. Într-un mesaj estetic putem delimita, susține U. Eco (1982), următoarele nivele de informație: (a) nivelul suporturilor fizice: în limbajul verbal avem tonuri, inflexiuni, emisiuni fonetice; în limbajele vizuale avem culori, caracteristici ale materialelor; în cel muzical – timbru, frecvență, durată etc.; (b) nivelul elementelor diferențiale din planul expresiei: foneme; egalități și ne-egalități; ritmuri; lungimi metrice; raporturi de poziție; forme accesibile în limbajul topologic etc.; (c) nivelul raporturilor sintagmatice: gramatici; raporturi de proporție; perspective; game și intervale muzicale; etc.; (d) nivelul semnificațiilor conotate: sisteme retorice, lexicuri stilistice; repertorii iconografice; mari blocuri sintagmatice; etc.; (f) sintagme hipercodificate: sisteme; figuri retorice; iconograme etc.

Eliminarea mesajului nu va însemna extirparea sensului de mesaj transmis, ci dimpotrivă recunoașterea existenței lui autonome, ca substanță a unui alt concept (Chiciudean & Halic, 2003; Leerssen, 2006; Beller, 2007; Tomescu, 2012; Bușu, 2013; Reza Hosseini, Maghrebi, Chileshe & Travis Waller, 2016). Pentru C. Brandi comunicarea produce prezență, nu mesaj. Prezența este, ea, mesajul. Semnificația prezenței mesajului în însuși mesajul va fi izolată ca mesaj al prezenței. Semnul lingvistic potrivit ar fi parusia (grecescul parusia = prezență). Mesajul utilizează semne, iar semnul prezenței este parusia. Prezența are două niveluri. Conceptualizarea impune ca propunerea de concept să facă dovada a cel puțin două niveluri de semnificație a unei vocabule: nivel concret și nivel abstract. Un grad al prezenței este flagranța, însemnând “prezența evidentă” (Brandi, 1966, p. 5). Al doilea nivel este prezența mesajului. Există chiar o știință ce studiază semnele comunicării artistice. Semiologia comunicării artistice, semiologia semnului și semiologia comunicării, arată L.-J. Prieto, ar fi o

zonă situată între cele două semiologii precedente. Existența ei este propusă doar ca ipoteză, întrucât: “așa cum denumirea acestei ramuri o postulează, fenomenul artistic este, probabil, un fenomen comunicațional care ar ține, dacă așa stau lucrurile, direct de semiologia comunicării, comunicarea rezultând, pe de o parte, din alegerea deliberată a ceremoniilor, adică a ceea ce constituie, așa cum am spus, obiectul semiologiei semnificației” (Prieto, 1975, pp. 115-116).

4. Conclusion

Mesajul artistic se construiește la fel ca orice alt mesaj. El se caracterizează prin utilizarea materialelor la dispoziție pentru a crea imagini artistice coerente și coezive. Fără imagini artistice nu există operă de artă, nu există mesaj artistic. Din fiecare mesaj artistic se desprinde o imagine artistică dominantă. Orice operă mare se sintetizează într-o imagine mesajuală vibrantă.

BIBLIOGRAPHY

- Alexandrache, C. (2010). Alteritatea—o problemă de metodă în analiza literară și istorică. *Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica*, (11/1), 121-130.
- Beller, M. (2007). Perception, image, imagology. U: Manfred Beller and Joep Leerssen (Ur.). *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters: A critical survey*. (Studia Imagologica. Amsterdam Studies on Cultural Identity, 13)(3-16).
- Benveniste, É. (1966). *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard.
- Brandi, C. (1966). *Le due vie*. Bari: Larteza.
- Brandi, C. (1985). *Teoria generală a criticii*. București: Univers.
- Bușu, O. V. (2013). Social Image and Brand Image of Organization. *Business Management Dynamics*, 3(3), 22-26.
- Chiciudean, I., & Halic, B. A. (2003). Imagologie, imagologie istorica. *Comunicare. ro*.
- Eco, U. (1982). *Tratat de semiotică generală*. București: Științifică și Enciclopedică.
- Jakobson, R. (1963). *Essais de linguistique générale*. Paris: Minuit.
- Jakobson, R. (1966). *Saggi di linguistica generale*. Milano: Mursia.
- Leerssen, J. (2006). History and Method of Imagology in Literary Studies. Beller, Manfred; Leerssen, Joep (2007) *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters*. *STUDIA IMAGOLOGICA*, 13.
- Małgorzata, Ś. (2013). «Comparativist Imagology and the Phenomenon of Strangeness. *Comparative Literature and Culture*, 15.
- Maltese, C. (1976). *Mesaj și obiect artistic*. București: Meridiane.
- Nalyvaiko, D. (2011). Current affairs of literary structure and imagology strategies. *Comparative Literature*, 4, 4-60.
- Otoiu, M. C. (2014). Imagologie, viteză și uitare la Milan Kundera. *Buletin Stiintific, seria A, Fascicula Filologie*, 23(1), 283-295.
- Prieto, L.-J. (1975). *Études de linguistique et de sémiologie générale*. Genève: Droz.
- Proietti, P. (2009). Imagologie et imaginaire: entre les intérêts historico-culturels et les questions de poétique” comunicação apresentada no Congresso Imagology Today. *Achievements, Challenges, Perspectives*, 2-4.
- Reza Hosseini, M., Maghrebi, M., Chileshe, N., & Travis Waller, S. (2016, January). An Investigation into the Perceived Quality of Communications in Dispersed Construction Project Teams. In *Construction Research Congress 2016* (pp. 1813-1822).
- Ruthner, Clemens (2012). Between Aachen and America: Bhabha, Kürnberger and the Ambivalence of Imagology. In Davor Dukic (Ed.), *Imagology Today: Achievements, Challenges, Perspectives* (137-160). Bonn: Bouvier.

- Świdarska, M. (2013). Comparativist Imagology and the Phenomenon of Strangeness. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 15(7), 13.
- Tomescu, S. (2012). History, Mentality and Imagology. *History*, 2(2).
- Vighi, D. (1998). *Tentația Orientului: studii de imagologie* ('The Temptation of the Orient: Studies in Imagology'). Pitești: Paralela, 45.
- Федотова, Е. Ю. (2016). Постижение феномена молчания: витгенштейн и восточная философия. *Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология*, (2 (34)).

THE FORMULA OF THE PARABLE WITH POST-TOTALITARIAN AIM AND THE POSTMODERNIST REVIVAL OF THE NARRATIVE

Simona Antofi

Prof., PhD, "Dunărea de Jos" University, Galați

Abstract: In Din povestirile unui frizer / From a Barber's Stories, Dumitru Radu Popa's option for the political parable joins his use of lexical and semantic speculation (fantastically oriented, even absurd) within the writing itself which draws attention on the ever marked danger of dictatorship.

Keywords: totalitarian ideology, political parable, fantasy, typology, literary ideology..

Parte a aceluiași volum apărut în 2006 la Editura Curtea veche, *Lady V. Proze româno-americeane, Din povestirile unui frizer* corelează, în maniera specifică lui Dumitru Radu Popa, tipologia literară binecunoscută a frizerului atotștiutor, autodeclarat martor/actor al unor întâmplări de maximă importanță pentru o comunitate mai mică sau mai mare de indivizi (în acest sens, în pofida multiplelor diferențe, Figaro poate sta alături de Nae Girimea), cu o istorie/parabolă (in)credibilă despre dictatură și forța acesteia. După un început *in medias res* (unii cititori mai scrupuloși ar putea zice că, de fapt, narațiunea începe cu finalul ei, căci protagonistul este deja mort), prezentarea circumstanțelor de ordin factual se face simultan cu evidențierea pactului de lectură propus cititorului de un narator de gradul al doilea, care nu face decât să reproducă ceea ce i-a istorisit frizerul său.

Protagonistul istorisirii, Dragomir Ilie, cum îi place să i se spună („Oamenii, zicea el, trebuie chemați clar, ca la armată, la școală sau la pârnaie: Diaconescu Mircea, Iliescu Nicolae, Dragomir Ilie! Ce atâta *your first name, your last name*..., că de-aia merg pe urmă treburile prost. Și adăuga întotdeauna, cu un gest de lehamite: Lasă domle, nici ca *la noi*, dar nici ca *la ei*... Prea de tot!”¹), a adus cu sine spiritul românesc întreprinzător în America *visului american*. Diegetic vorbind, recuzarea discursului, strategie comună multor narațiuni ale lui Dumitru Radu Popa („Toate acestea, și cele ce urmează, le-am aflat de la un frizer din Sunnyside, unde obișnuisem să mă tund într-o vreme. Minimele contacte pe care le-am avut cu personajele sau împrejurările acestei povestiri au mai mult valoare circumstanțială, iar, dacă mă gândesc mai bine, s-ar putea ca nimic din toate astea să nu fie, de fapt, adevărat.”²) pune, ca de obicei, sub semnul întrebării autenticitatea celor prezentate, în ordinea realului sau în ordinea ficționalului, puțin importă.

Susceptibili de ne-credibilitate, cei doi naratori – frizerul, ilustru mincinos prin tradiția literară care-l acreditează ca atare, și naratorul auctorial, auto-recuzat, spun o istorie despre expediente din care trăiește, în America secolului XX, un hoț mărunț, venit din România. Se integrează rapid în comunitatea șmecherilor români și americani, a acelei lumi *underground* care desfide discursul despre *visul american* prin existența cotidiană mărunță: „Era, cred, o teribilă contradicție interioară în acești indivizi care, pe de o parte, criticau totul (și *aici*, și

¹ Dumitru Radu Popa, *Din povestirile unui frizer*, în *Lady V.*, Ed. Curtea veche, București, 2006, p. 86.

² Ibidem.

acolo), și pe de alta, sfârșeau, în cel mai bun caz, prin a conduce un taxi, cu ora, și, odată prinși de morbul fascinant al taximetriei, nu mai visau altceva (deși nu încetau să critice în continuare, și *aici*, și *acolo*), decât ziua binecuvântată când vor putea să-și cumpere un medalion, adică proprietatea pentru totdeauna a celui taxi și visul potențial de a deveni... patronul unei mașini pe care o conduce eventual altcineva.”³

Dragomir Ilie, însă, începe un *business* cu vise ce se dovedește, rapid, foarte profitabil. Poate închiria o luxoasă limuzină cu șofer, fotografia îi apare în *National Enquirer*, *Morning Star* și *Psychic Newsletter*. E drept că există voci care pretind că, pe lângă negoțul cu vise, Dragomir Ilie le oferea femeilor interesate și alt fel de servicii, motiv pentru care, zice-se, avea și *peste zece clienți pe zi*. Praful de vise pe care începe de asemenea să-l vândă – în realitate bicarbonat – se bucură de același succes de public compărat.

Alte personaje se adaugă acestei *foarte adevărate istorii* – dacă ar fi să-l parafrăzăm pe Caragiale. Mai întâi un Istoric bătrân și ciudat, sosit tot din România, care, asemenea Istoriei ce trece pe deasupra măruntelor existențe ale indivizilor, perturbă totalmente bunul mers al negoțului cu vise și cu praf de vise. Personaj cu identitate ambiguă, posesor doar al unei porecle, Istoricul pare/poate fi, totodată, un povestitor, un ins ce relatează istorii celorlalți și care obține, astfel, respectul auditoriului. Istoricul se află, de fapt, în căutarea unui individ despre care nu se știe mai nimic concret – nici cum arată, nici unde ar putea fi găsit.

Se știe doar că-și spune Corbea, sau Borcea, și că este un excelent manipulator al oamenilor. Culisele textului – și relevanța de parabolă a acestuia – ies astfel la iveală: „Tipul ăsta încearcă să le spele creierul, să-i facă să uite tot, să nu le mai pese de nimic. Se pare că a încercat asta și *acasă*, cu milioane de oameni, și i-a reușit de minune. Ce spui dumneata că fac eu... adică... cum ai zis: «gânditul în urmă», e că mă străduiesc să le trezesc memoria, să nu uite de unde au venit și cum, să nu-și închipuie că acolo totul e în ordine și nu e treaba lor să se mai gândească. Pe urmă, cred că fiecare a avut un pic de vină în ce-a lăsat în urmă. Nu mi se pare deloc rău să ne gândim și la asta din când în când!”⁴

Maestru al hipnozei colective, acest personaj ubicuu și de nicăieri – Corbea sau Borcea - substituie stratagema calpă a lui Dragomir Ilie, nevinovatul, în fond, comerț cu vise, cu un *modus vivendi* cel puțin îngrijorător: „Se pare însă că, după ce vorbesc cu el, toți visează același lucru: o casă mare, cu multe încăperi, ușile închise. Deschizi o ușă, aici sau acolo, oricare, intri: camera e goală, complet goală. Toate camerele sunt goale. Pe geam nu se vede nimic și e o voce care spune tot timpul: Aici nu se întâmplă, nu s-a întâmplat, și nu se va întâmpla niciodată nimic... nimic! E liniște... e liniște!”⁵

Dragomir Ilie transformă curiozitatea față de identitatea și de adevărata natură a acestui Corbea sau Borcea într-o obsesie devoratoare. Astfel începe o acțiune detectivistică sortită, din capul locului, unui eșec. Nervos, mirosind a băutură, adânc tulburat și ascunzându-și cu greutate spaima, protagonistul adună tot felul de informații, toate, neliniștitoare, despre obiectul investigației sale. O dată se așează tocmai pe scaunul de pe care se ridicase Corbea, altă dată îi găsește hainele ce par pătate cu sânge („da, închise ochii Istoricul, s-ar putea să fie sânge, dar nu în felul în care înțelegi tu...”⁶) la curățătoria grecilor, Katharsis, iar a treia oară află că prezența lui Corbea, stranie, este resimțită de oameni ca un fâlfâit de aripi: „Așa o fi, dar asta e prea de tot: oamenii spun că, atunci când vine, sau nu vine, sau e așteptat undeva, dracu’ mai știe când... atunci când apare sau trebuie să apară undeva, unii simt ca un fâlfâit de aripi albe, pe când alții se jură că e vorba de un fâlfâit de aripi negre... îngeru mă-sii care-o cred toate tâmpeniile astea.”⁷

³ Idem, p. 87.

⁴ Idem, p. 91.

⁵ Idem, p. 93.

⁶ Idem, p. 95.

⁷ Ibidem.

Treptat, Dragomir Ilie își pierde mințile, adică ajunge să suprapună realul din exterior cu proiecțiile din mintea lui, își pierde de tot afacerea, își pierde banii, se lasă tot mai mult pradă obsesiei sale de a-l găsi pe Corbea. Comportamentul lui indică o psihoză sub al cărei paravan, însă, parabola politică supraviețuiește cu succes.

Datele realului încep să se amestece și în afara lui Dragomir Ilie – personajul presupus mort, pare a fi încă în viață, după mărturia unui alt personaj categorial, Inginerul: „Sigur că data de pe cruce e o prostie... ce mai, că l-am văzut și eu de-atunci, dar era într-un hal: bea, nu dormea deloc, bolborosea tot timpul că trebuie să-l prindă, că tâmpiți sunt cei care-l ascultă pe Borcea sau Corbea, și care a venit aici cu visul pe de-a moaca, (...).”⁸, și nu întâmplător, zice-se, Dragomir Ilie începuse să afirme că *ar fi o mână mai lungă care face toate jocurile*.⁹

Apărător al gândirii libere, Istoricul, însoțit de Inginer, îl vizitează pe Pictor, în apartamentul căruia, pe pereți, se află fresce imense ce reproduc obsesiv aceeași imagine – a unui individ în frac, cu trăsături nedefinite, și cu penaj când alb, când negru. Interiorul și dimensiunile apartamentului în care locuiește Pictorul evocă, prin eterogenitatea obiectelor care-l populează, nu doar o arcă a lui Noe, ci și o altă lume, paralelă, posibilă, în fond, datorită excesului de teamă al oamenilor: „Tocmai asta e, jubilă Pictorul, eu cred că, păzindu-ne, nu facem altceva decât să provocăm apariția acestor așa-zise pericole pe care dumneata le evoci. Iluzii... Închide ochii, și vezi că nu se întâmplă nimic! Și totuși, câtă lume nu se teme de întuneric! ce rost are să asmuțim monștrii?”¹⁰ Și încă: „Ce dracu, ai trăit acolo, și încă poate destul ca să știi ce înseamnă cu adevărat frica, umilința, suspiciunea, tot ce eu aș numi, dacă vrei neapărat, pericole. Nu știi când ai plecat, dar e imposibil să te faci că ai uitat toate astea.”¹¹

Pericolul care-I pândește pe toți românii trăitori în America vine în timpul somnului și este reprezentat de prizonieratul într-un vis, același pentru toți. Oamenii încep să dispară în acest vis, iar Pictorul își induce voit starea de trezie, cu multe căni de cafea, și, totodată, și încearcă să-și exorcizeze spaima prin pictura Îngerului. Este vorba atât despre spaima colectivă, indusă de dictatură, cât și de spaima care poate anihila voința individului. Cei care, precum Dragomir Ilie, încearcă să prindă sau să înfrunte Îngerul, sfârșesc fie în moarte, fie ca prizonieri ai aceluiași vis. Sau aleg compromisul, adică coabitarea cu Îngerul, așa cum face Pictorul. Doar astfel (încă) mai poate să scape de prizonieratul în una din camerele deja suprapopulate ale casei străinii din vis: „Vin ăștia pe rupe, în curînd o să stea câte doi într-o cameră! ar fi spus cu năduf. Se zice că arăta, într-adevăr, jalnic, extrem de obosit, și tot striga: Băgați-mi cafea, puternic, eu nu mai vreau să dorm! Iar, nu multe zile mai târziu, unul din *luzări* i-ar fi povestit frizerului că începuse să-l vadă pe Pictor în vis, într-una din camere, cerând mereu ibrice și cafea, ca să nu poată adormi.”¹²

Istoria – și istorisirea – nu au final, întrucât naratorul – martor, frizerul, nu mai poate afla nimic. Mai mult, naratorul auctorial renunță la serviciile frizerului său. Un final deschis, prin urmare, atât la nivelul factualului, cât și al parabolicului, menit să (re)pună mereu în discuție, ca nedispărînd vreodată din amintirile oamenilor, și nici din seria de posibilități ale viitorului, problema dictaturii. Și, tocmai de aceea, avem de-a face cu o „proză de crîmpeie risipite și de sugestii, de bănuieli, supoziții și suspiciuni amare, care, finalmente, trec dincolo de biografic și dincolo de conjuncturalul politic, dincolo de tot ce e conjunctural, pentru a se înfige în existență. Sugestiile, supozițiile, bănuielile, suspiciunile, toate acestea privesc rațiunile existenței și formele ei de a fi; sînt chiar o metodă de cunoaștere.”¹³

⁸ Idem, pp. 99 – 100.

⁹ Idem, p. 101.

¹⁰ Idem, p. 105.

¹¹ Idem, p. 106.

¹² Idem, p. 112.

¹³

BIBLIOGRAPHY

xxx Ancheta „Contrafort”, „Cultură și civilizație în România la sfârșit de secol XX”: Dumitru Radu Popa: *Nevoia schimbării contextului*, în „Contrafort”, nr. 3-6 (77-80), martie-iunie, disponibil la adresa <http://www.contrafort.md/old/2001/77-80/157.html> - accesat la 1.10.2016.

Diaconu, Mircea A., *Dumitru Radu Popa and the morphology of appearance*, în *Globalization and intercultural dialogue : multidisciplinary perspectives* / ed.: Iulian Boldea - Tîrgu-Mureș : Arhipelag XXI, 2014 ISBN 978-606-93691-3-5, Arhipelag XXI Press, 2014, disponibil la adresa www.upm.ro/gidni/GIDNI-01/Lit/Lit%2001%2011.pdf – consultat la 1.10.2016.

Pîrvan-Jenaru, Dana, *Existența ca amnezie sau neînțelegere*, În „România literară”, nr. 28.2008, disponibil la adresa [http://www.romlit.ro/existena-ca-amnezie-sau-nenelegere](http://www.romlit.ro/existena-ca-amnezie-sau-neinelegere) - accesat la 1.10.2016.

Popa, Dumitru Radu, *Din povestirile unui frizer*, în *Lady V.*, Ed. Curtea veche, București, 2006.

SIMILARITIES AND DIFFERENCES BETWEEN THE GRAMMAR OF DIMITRIE EUSTATIEVICI BRAȘOVEANUL, 1757 AND THE ORTHOGRAPHY OF CONSTANTIN DIACONOVICI – LOGA, 1818

Loredana-Liliana Buzoianu

Associate Professor, PhD, “Dunărea de Jos”, University of Galați

Abstract: The philological study contains a comparative analysis of the “Romanian Grammar”, by Dimitrie Eustatievici Brașoveanul, 1757 (edition by N. A. Ursu, Scientific Publishing House, Bucharest, 1969) and “Orthography or the correct spelling to guide Romanian language writers”, Buda, 1818, by Constantin Diaconovici-Loga. We have tried to see the extent to which Diaconovici-Loga was influenced by the previously published normative writing.

Keywords: Constantin Diaconovici-Loga, grammar, orthography, literary, normative.

Am folosit spre studiu comparativ *Gramatica rumînească* a lui D. Eustatievici Brașoveanul, ediție realizată de N. A. Ursu, Editura Științifică, București, 1969 și *Orthografia sau dreapta scrisoare pentru îndreptarea scriitorilor limbii românești*, de Constantin Diaconovici-Loga, Buda, 1818. *Gramatica rumînească* a lui D. Eustatievici Brașoveanul este prima gramatică a limbii române scrisă în limba română și datează din 1757. Din nefericire, această gramatică a rămas în manuscris până în anul 1969, prin urmare, Constantin Diaconovici-Loga nu a folosit-o ca model, după cum remarcă și Mihaela Marcu în articolul *Împrumuturi și calcuri în terminologia gramaticii lui Constantin Diaconovici Loga*. ”Dintre scrierile normative publicate până atunci, Loga a folosit, probabil, gramatica lui Samuil Micu și Gheorghe Șincai, *Elementa linguae Daco-Romanae sive Valachicae* (Viena, 1780), dar, mai ales, lucrările scrise în limba română ale lui Radu Tempea, *Gramatica românească* (Sibiu, 1797) și Paul Iorgovici, *Observații de limbă românească* (Buda, 1799)”¹.

Gramatica lui D. Eustatievici Brașoveanul cuprinde, la începutul lucrării, capitolul *Pentru ortogrfie*, *Pentru tehnolôghia ortogrfiei*, iar la sfârșit, capitolul *Pentru prosodie*, în timp ce Diaconovici-Loga are structurată *Orthografia* astfel: cap. I - *De întrebuițarea literilor*, cap. II - *De despărțire literilor în silave*, cap. III - *De întrebuițarea semnelor*, cap. IV - *De perioduri*; cap. V - *Exemple sau pilde la regulele gramaticii și ale orthografii*; cap. VI - *Orații la examenuri publice*; capitolele IV, V, VI nemaifiind numerotate de autor în textul original.

Constantin Diaconovici-Loga, ca și D. E. Brașoveanul, deschide lucrarea cu definiția ortografiei:

”Orthografia sau dreapta scrisoare ne învață cuvintele cu literile cele ce se cuvin lor a le scrie în silave bine a le despărți și semnele cele desbinătoare drept a le întrebuița.” (*Orthografia* lui Loga, p. 5).

¹ Marcu, Mihaela, Iorgulescu, Alexandra, *Împrumuturi și calcuri în terminologia gramaticii lui Constantin Diaconovici Loga*, în *Annales Universitatis Apulensis, Series Philologica*, 7, tom 1, 2006 p. 253-259.

”Este partea cea mai întâi a gramaticii, ceea ce ne învață a ști ființa, firea și osebirea slovelor, și dintru acestea purcederea cea din întâi, împreună zicerea și cuvîntul cu înălțarea glasului și apăsarea viersului, arătînd despărțirea slovelor, bunii citiri și scrisorii cei drepte.” (*Gramatica* lui D. E. Brașoveanul, p. 12).

Se poate observa că ceea ce apropie cele două texte este definirea termenilor noi și clasificarea lor. Ambii autori sunt înclinați spre detaliu, încercând să ofere o explicație cât mai amplă și mai completă. *Orthografia* lui Constantin Diaconovici-Loga, avînd scopuri didactice însoțește regulile ortografice și ortoepice de exemple numeroase și clare, spre deosebire de Eustatievici care nu oferă la fiecare situație exemple spre a susține ipoteza creată. Una dintre deosebiri este faptul că lucrarea lui Constantin Diaconovici-Loga este mult mai bine organizată, în timp ce gramatica lui D. E. Brașoveanul este gândită puțin diferit, în sensul că textul este structurat sub formă de întrebare și răspuns, are mai multe clasificări în care se folosește de termeni calchiați după modele străine, în special din slavonă. Față de gramatica lui Dimitrie Eustatievici Brașoveanul, *Orthografia* lui Diaconovici-Loga este presărată, pentru prima dată, cu metatermenul: *Subjet*, iar cuvinte precum *Prezicat* și *Ojet* apar mai târziu în *Gramatica* de la 1822.

Ortografia lui Eustatievici Brașoveanul se împarte în: *ființa sau firea slovelor*, *lovirea sau înălțarea viersului* și *împiedicarea sau rînduirea cuvintelor prin stări*.

În dezlegarea 1, *Ființa sau firea slovelor*, autorul face o clasificare a sunetelor în *glasnice* (*vocale*) și *soglasnice* (*consoane*), adică împreună *glasnice* (cuvintele: *glasnice* și *neglasnice* le regăsim în nomenclatura slavonă) și apoi indică regula ortografică de folosire a *slovelor* în dezlegarea 2: *Pentru însemnarea tuturor slovelor*.

Vocalele, adică *glasnicele*, cum le numește Eustatievici, sunt 18: *a, ê, ĭ, i, o, Σ, ̣, u, TM, ü, œ, β, õ, ç, √, Ʒ, ʹ, â* și se împart în:

a) *singur glasnice (independente)*, în număr de 17: *a, ê, ĭ, i, o, Σ, ̣, u, TM, ü, œ, β, õ, ç, √, Ʒ, â* și

b) *împreunat glasnice sau înjugat (dependente)*, aceasta fiind ierul: *ʹ*.
Vocalele, după D. E. Brașoveanul, se mai împart în:

a) *lungi*: *i, TM, β, Σ, Ʒ, u, â, œ*,

b) *scurte*: *ê, o, ̣*,

c) *de obște (comune)*: *a, ĭ, ü, √*, și

d) *de doao ori glăsuitoare (difongi)*: *aiÂ, êiÂ, üiÂ, oiÂ, ΣiÂ, ̣i Â, uiÂ, TMiÂ, âiÂ, œiÂ, üiÂ, a√, ê√, ĭ√, u, ü, â, õ, œ*.

Diaconovici-Loga își structurează lucrarea mult mai clar, avînd mai puține clasificări, acesta precizează în cap. I, *De întrebuițarea literilor*, reguli de folosire a literelor mari și mici, iar apoi face o încadrare a *vocalelor*, pe care le numește *sunătoare* și a *consoanelor*, numite *nesunătoare*, indicînd în același timp și regula ortografică de întrebuițare a fiecărei litere. Dacă Eustatievici folosește constant cuvîntul *slovă*, la fel și Radu Tempea, și niciodată corespondentul latinesc, *literă*, Diaconovici întrebuițează permanent lexemul *literă* în loc de *slovă*, înțelegînd prin aceasta *sunet*.

Diaconovici-Loga recunoaște doar 15 *sunătoare* (*vocale*): *a, ê, ĭ, i, o, Σ, ̣, u, TM, ü, œ, β, õ, ç, √*, simplificînd astfel alfabetul, și le împarte în: *limpede* (*clare*): *a, ê, ĭ, o, û*; *năsoase* (*nazale*): *ç, õ, β* și cele doao *sunătoare ascunse* (*difongi*): *œ, TM, ü*. Diaconovici nu adoptă termenul neologic *difong*, deși textul a apărut în 1818, cu mult după *Gramatica* lui Brașoveanul.

O altă diferență între cele două lucrări o regăsim în faptul că Diaconovici-Loga nu include literele: *q, ʹ, Ʒ, ʹ*, în alfabet, însă precizează că primele două se folosesc în cadrul bisericii și la pashalie, iar celelalte două doar la pashalie: ”Afară de acestea mai sînt *Q, ʹ, Ʒ, ʹ*, dintre care cele doao dintău în numărul besericesc și la pashalie, iară cele doao de pre urmă numai la

pashalie se întrebuințează.” (*Orthografia* lui Loga, p. 6); ”se întrebuințează numai la Pashalie, însă slovenii și cetesc cu dânsul” (p. 11). Pe litera *â* Loga o consideră, alături de *œ*, c e l e d o a o s u n ă t o a r e a s c u n s e (sonore latente) (*Orthografia* lui Loga, p. 14).

În plus, D. E. Brașoveanu consideră litera *õ* ca fiind una dintre *diftonghii aleși*, despre care spune că ”a să despărți sau a să deșcheia nu pot, stînd întru puterea uniia glasnice” (*Gramatica* lui D. E. Brașoveanu, p. 13), în timp ce Constantin Diaconovici-Loga o numește vocală *năsoasă*, deoarece spune autorul că ”litera [*i*] (*õ*) mai vîrtos înaintea lui [*n*] (*n*) stă și se scrie în cuvintele românești purcese de la limba latinească, unde se scriiau cu [*e*], deci stînd înaintea de [*n*] pururea prin nas dă răspunderea tonului, p.e.: *vântu* (*võ'ntÁ*), vine de la *ventus* (*vê'ntÁs*)” (*Orthografia* lui Loga, p. 13). De asemenea, Brașoveanu precizează că *õ* este formată din *în* și *az* și se citește ”prin scurtarea cea purcezătoare din ceriul gurii”, p. 14).

D. E. Brașoveanu operează cu calcul lingvistic, c e l e d e d o a o o r i g l ă s u i t o a r e , l ă n g ă c a r e a d a u g ă e c h i v a l e n t u l n e o l o g i c , d i f t o n g h i i (cuvîntul - *d i f t h o n g i* - este folosit și de Văcărescu în *Observații*, 1787). Aceștia sunt de trei feluri: a l e ș i : *u, ü, õ, œ, â*, o s e b i ț i : *aiÁ, êiÁ, üiÁ, oiÁ, SiÁ, İiÁ, uiÁ, ŧiÁ, æiÁ*, și n e o s e b i ț i : *aŋ, êŋ, iŋ*.

În ceea ce privește *consoanele*, D. E. Brașoveanu le numește s o g l a s n i c e , și le clasifică în:

a) j u m ă t a t e d e g l a s n i c e (sonore), adică cele care ”dau mai mult glas” (p. 14): *Ω, z, q, l, m, n, r, s, c, ç, , , w, Û, π* și

b) n e g l a s n i c e (surde), adică cele ce dau ”mai puțin glas” (p. 14): *b, v, g, d, k, p, t, f, x, !*

Diaconovici-Loga le numește n e s u n ă t o a r e (24 la număr) și le împarte în: b u z o a s e (labiale): *b, r, m, v, f*; d i n ț o a s e (dentalele, prepalatale): *s, j, c, Û, π, , , w, ç, Ω, !*; l i m b o a s e (lingualele): *t, d, f, w*; g ă t o a s e (guturale): *g, k, x* (postpalatale). Litera *Q* nu este prinsă în textul lui Loga, întrucît *dz* era o particularitate în limba veche și în unele subdialecte dacoromâne și autorul preferă folosirea fricativei sonore *z* în locul acesteia.

Brașoveanu mai face o clasificare a consoanelor în:

a) s c h i m b ă t o a r e : cuvintele care se termină în *k* se schimbă în *ç, d* în *j, g* în *!*, *t* în *c, s* în *,* și *w, j* în *d*,

b) d o a o f e l u r i : *j, Û, π*,

c) s t r e i n e : *q, Û, π, f*,

d) î n s u ș o s e b i t o a r e : *!*.

În ceea ce privește regulile de folosire a slovelor, Brașoveanu le cuprinde în dezlegarea 2: *Pentru însemnarea tuturor slovelor*, spre deosebire de Constantin Diaconovici-Loga, care le precizează în cadrul clasificării vocalelor și consoanelor.

În cele ce urmează vom încerca să evidențiem deosebirile dintre reguli fonetice enunțate de cei doi autori.

Pentru slova *a*, Brașoveanu precizează că se scrie la sfîrșitul cuvintelor, iar în cuvintele grecești se pune *â* foarte des. Loga adaugă că se mai folosește uneori și în cuvintele străine și că este cea care oferă accent silabei.

”*a*. Întru cuvintele grecești, în locul slovei aceștia *â* se scrie foarte des, și mai vîrtos la sfîrșitul cuvintelor, precum: *filológia*.” (*Gramatica* lui D. E. Brașoveanu, p. 15).

”*a* (*a*) Se pune cerându-se un ton ce se produce cu întâia căscătură a gurii, p.e. *vás* (*vás*), *pár* (*pár*), *sác* (*sák*). Așijderea: [*a*] (*a*) se mai pune la cuvintele cele streine, p.e. *Gheografia* (*Geograf'a*), *Euneas* (*Euneas*)”. (*Orthografia* lui Loga, p. 9)

O altă deosebire o aflăm la stabilirea valorii fonetice a slovei *v*, pe care Brașoveanul o înlocuiește cu *√* în cuvintele de origine grecească, dar și de alte origini. Loga atrage atenția asupra confuziei care se creează între *b*, *p*, *m*, așa cum face distincție între *v* și *f*, între *Ω* cu *!* ori *w* cu *t* și *f*. În privința lui *√*, Loga nu ne lămurește care ar fi valoarea fonetică pe care i-o acordă, ci doar că se notează numai în cuvinte străine și la Pashalie, deducând că ar avea valorile: *[i]* și *[v]* doar din exemplele oferite: *Evghénie* (*EÊ√gēniē*), *Eghipet* (*EÊg√pēt*), *mirul* (*m√çrÁl*). (*Orthografie*, p. 11), însă în *Gramatica* din 1828, Loga precizează foarte clar valorile acesteia, adică îi atribuie valoarea *[i]* când formează sigură silabă sau când urmează după o consoană (*i-postas*, *Eghi-pet*) și îi mai atribuie valoarea de *[v]* când este însoțită de o vocală (*Evanghelie*, *Vachint*), (*Gramatica* lui Loga p. 41).

”*[b]* (*b*) de *[p]* (*p*) și de *[m]* (*m*), că alta estă a zice *baba* (*baba*), alta *papa* (*papa*), și iar alta *mama* (*mama*). Așa drept vei răspunde: *Eu am văzut pre Papa de la Roma*, iar nu: *Eu am văzut pre baba de la Roma* ”. (*Orthografia* lui Loga, p. 16).

”În cuvintele cele grecești și alte streine trebuite întru dialectul cel rumânesc, în loc de *v* să scrie *√*; în loc de pildă: *ê√lavîē*, *Pa√él*.” (*Gramatica* lui D. E. Brașoveanul, p. 15).

Dacă Brașoveanul nu oferă exemple pentru toate regulile fonetice enunțate, Loga este foarte generos în explicații mult mai clare însoțite de cel puțin trei exemple. Dascălul bănățean indică, de asemenea, mai multe situații de folosire a literei *Σ*, aceasta punându-se la începutul cuvântului, în cuvintele aflate în cazul genitiv sau dativ la plural, când se află la mijlocul numelor străine, dar și românești, în celelalte cazuri se folosește *o*:

”*o* (*Σ*) se pune:

- a) La începutul cuvântului, fie românesc sau strein. p.e: *Ostăș* (*Σ'stá,*), *Otócar* (*ΣÊtókár*).
 - b) În ghenitivul și dâtivul numărului multoratec, p.e: *a frăților* (*aÊ frácilΣr*), *a nepoatelor* (*aÊ nêpótêΣr*) sau *frăților* (*frácilΣr*), *nepoatelor* (*nêpótêlΣr*).
 - v) În mijlocul numelor streine, precum și a numelor românești, având înaintea sa sunătoare lită, precum: *Siôn* (*SiΣ'n*), *faraón* (*faraΣ'n*), *zióa* (*z'Σa*).
- Însamă: *[o]* (*Σ*) estă îmbinat din *[oo]*, de unde urmează că *[o]* (*Σ*) estă atâta cât *[o]* (*o*) lung.
o (*o*) În toate celelalte întâmplări se scrie precum: *pórt* (*pórt*), *vóstru* (*vóstrÁ*).” (*Orthografia* lui Loga, p. 11).

Eustatievici face distincție între *i* și *ĩ*, precizând că slova *i* se pune după o consoană, la început și ”oriunde să scrie”, iar *ĩ* se pune după o vocală, în timp ce Diaconovici-Loga e de părere că *ĩ* se pune înaintea unei vocale adaugând, pe lângă mențiunile foarte puține pe care le face Brașoveanul, și faptul că *i* se întrebuințează și după slova *ĩ* când se formează articolul hotărât (*”Punese [i] (i) scurt încă și după [ĩ] cu care însoțindu-se face pre articolul numelor, precum: prún (prún), prúnii (prúnii) a besevricii (a bêsTMriçiĩ)”*, *Orthografia* lui Loga, p. 11), nu doar după consoană, așa cum ne spune Brașoveanul (la p. 15). Loga precizează că *i* se folosește și la sfârșitul substantivelor nearticulate (*”La numele înființetoare sau substantive; luându-se acestea fără hotărâre, p. e. Oameni („μameniÁ”), pómi (pómiÁ)”*, *Orthografia* lui Loga, p. 10), și la sfârșitul adjectivelor care sunt precedate de substantivul determinat (*”La numele însușitoare sau ajective punându-se după nume înființetoariu, p.e. pómiĩ vérzi (pómiĩ verryzi), vásele lárđi (vásêlê lárđi)”* *Orthografia* lui Loga, p. 11), și la verbele de persoana a II-a (*”La a doaa persoană a verburilor în numărul singuratec și multoratec., p. e: Tu cânđi (tÁ kâΔnci), vói cânđáđi (vóiÁ kântáci), tú cânđáđi (tÁ kâΔntá,iĩ), vói cânđărăđi (vói kântárđci)”*, *Orthografia* lui Loga, p. 11), la începutul și mijlocul cuvintelor românești, dar și în cuvintele de origine greacă care erau scrise cu *ā*, în română se scriu cu *i* (*”la începutul și la mijlocul*

cuvintelor românești, p. e. *Inimă* (*i∞nimβ*), *trimis* (*trimiś*). *Aşijderea*, în cuvintele cele streine de la greci purcese unde acolo scriindu-se cu [ia] (â), în limba românească se scriu cu [i] (i), precum: *Ilie* (*IÊliê*), *Iisus* (*ÛÊisÁs*)”, *Orthografia* lui Loga, p. 10).

Loga nu împărtăşeşte aceeaşi opinie cu Braşoveanul în ceea ce priveşte folosirea slovei *ü*, primul indicând utilizarea ei atât la început de cuvânt, cât şi la sfârşitul cuvintelor, dar şi pentru a deosebi singularul de plural, precum: ”*călătoΔriu* (*kβlβtóri*) (*unul*), *călătoΔri* (*kβlβtóri*) (*mai mulți*)”, (*Orthografia* lui Loga, p. 15), Eustatievici însă, precizează doar că *ü* nu se pune la începutul cuvintelor.

Cât despre slova **TM**, Eustatievici menţionează că nu se pune la începutul cuvintelor, la fel cum nu se pun nici slovele *ü*, *â*, *ö*, în timp ce Loga face mai multe precizări privind slova iati. Acestei slove i se atribuie rar valoarea [e] când se află la mijlocul cuvintelor, dar poate avea şi valoarea [ea] la cuvintele feminine articulate, care la forma nearticulată se termină în [e], şi, de asemenea, are valoarea [ea] la imperfectul verbului. Însă, Loga atrage atenţia că atunci când este precedată de o vocală se pune *â* (ia), nu **TM** (ea) (*Orthografia* lui Loga, p. 15).

Constantin Diaconovici-Loga este mult mai explicit şi încearcă să enumere cât mai multe situaţii de utilizare a slovelor chirilice, cât şi excepţiile de la regulă.

Din *Gramatica* lui Eustatievici lipsesc regulile de despărţire în silabe.

În ceea ce priveşte ”întrebuinţarea semnelor” se remarcă multe diferenţe între cele două texte. Această zonă este organizată de Eustatievici în două părţi: *Pentru lovirea sau înălţarea glasului* şi *Pentru împiedecarea sau rînduirea cuvintelor prin stări*, iar Loga îşi numeşte capitolul: *Întrebuinţarea semnelor*. Loga remarcă foarte bine că există semne care sunt specifice cuvintelor şi se pun la cuvinte şi semne care se pun în cadrul propoziţiilor.

Autorul *Gramaticii* identifică zece semne pentru lovirea sau înălţarea glasului:

- a) *oxia*, adică ascuţită înălţare (*accentul ascuţit*),
- b) *varia*, grea apăsare (*accentul grav*)
- c) *perispoméni* sau *împrejur încovăiere* (*accent circumflex*),
- d) *macră* sau *dungă lungă* (*pronunţarea lungă a vocalei*),
- e) *vrahia*, *dunga scurtă* sau *încovoiată* (*pronunţarea scurtă a vocalei*),
- f) *dasia*, suflarea grosă (”plăcută îngroşare” a pronunţiei, adică *spirit aspru*),
- g) *psili*, suflarea suptire (”lină suptiere” a pronunţiei, adică *spirit lin*),
- h) *apóstrof*, *întoarcere*,
- i) *eric* sau *ir mititel* (se pune deasupra consoanei de la mijlocul cuvântului, ”arătând cum lepădată este slova aceasta ”)
- j) *páerc* sau *ir pe urmă* (se pune deasupra consoanei de la sfârşitul cuvântului, ”arătând lepădarea slovei aceştia *β*”).

În plus faţă de Loga, Eustatievici Braşoveanul recunoaşte încă patru semne, şi anume: *perispoméni* sau *împrejur încovăiere* (*titla*), *macră* sau *dungă lungă*, *eric* sau *ir mititel*, *páeric* sau *ir pe urmă*, noţiunea de *titlă* fiind utilizată mai târziu de Loga în *Gramatica* de la 1822.

Eustatievici adaugă fiecărui metatermen nou introdus şi modelul calchiat, însă Loga renunţă a mai indica modelul copiat, excepţie făcând doar cuvântul *dasia* căruia îi adaugă sinonimul: *micşurătoarea*. Loga menţionează de *titlă* în *Gramatica* din 1828. Dacă Eustatievici numeşte *psili* semnul care reprezintă ”suflarea cea suptire întru începutul tuturor zicerilor ce se încep de la glasnică, asemine întru multe evreieşti şi greceşti, precum: *aırma*”) (p. [21/20]), Loga o numeşte *iso* şi se pune la ”începutul cuvântului” (p. 22)

În *Pentru împiedecarea sau rînduirea cuvintelor prin stări*, Eustatievici recunoaşte 8 semne:

- a) *dunga* [/] (*bara oblică*)
- b) *împiedecarea* sau *jumătat de soroacă* [,] (*virgula*)

- c) doao împunsuri sau doao soroci [;] (*punct și virgulă*)
- d) întreagă împunsură sau soroacă [.] (*punct*)
- e) împreunătoarea sau unitoarea [- sau =] (*linia de despărțire*)
- f) semnul întrebării [;]. De remarcat este faptul că Eustatievici reprezintă semnul întrebării prin *punct și virgulă* și așa apare peste tot în text (notă de subsol, N. A. Ursu în *Gramatica rumânească*, D. E. Brașoveanu p. 24)
- g) semnul cel de mirare [!] (*semnul exclamării*)
- h) semnul cel de osebite și de despărțire sau lepădare ([] sau /::/, ()) - (*parenteze rotunde/pătrate*).

Iar Loga identifică 13 semne care se pun în propoziții (*La închieturi*). În plus față de *Gramatica* lui Eustatievici, Loga adaugă:

- a) doao puncturi sau colon [:] (*două puncte*)
- b) semnul cugetării [-] (*linia de pauză*)
- c) semnul linsării ['] (*apostrof*)
- d) paragraful [&]
- e) aducătoare [,„] (*ghilimele*)
- f) arătătoare sau asterisc [*]. Și exclude *dunga* (bara oblică) din clasificare.

Virgula este numită de Loga *opritoare* sau *comma*, *punct și virgula* este numită *opritoare punctată* sau *semicolon*, *semnul întrebării* este *întrebătorul semn*, *semnul exclamării* este *chemătorul semn* sau *minunătoare*, *parentezele* sunt *cuprinzătoare* sau *parentesul*.

În concluzie, este evident faptul că cele două lucrări au puține puncte comune, remarcându-se rapiditatea cu care a evoluat cercetarea în domeniul lingvisticii românești. Dacă lucrarea lui D. E. Brașoveanu conține o terminologie gramaticală calchiată în întregime după modelele străine, cuprinde neologisme de origine slavonă, neogreacă, în lucrarea de la 1818, Constantin Diaconovici-Loga încearcă să se desprindă de influența slavonă, cuprinzând multe neologisme de origine latină, dar și numeroase calcuri.

BIBLIOGRAPHY

- MARCU, MIHAELA; IORGULESCU, ALEXANDRA, *Împrumuturi și calcuri în terminologia gramaticii lui Constantin Diaconovici Loga*, în *Annales Universitatis Apulensis, Series Philologica*, 7, tom 1, 2006.
- ISTRATE, GAVRIL, *Limba română literară. Studii și articole*, Editura Minerva, București, 1970.
- GHEȚIE, ION/ CHIVU, GHEORGHE (coord.), *Contribuții la istoria limbii române literare. Secolul al XVIII-lea (1688- 1780)*, Editura Clusium, București, 2000.
- MARCU, MIHAELA, *Evoluția terminologiei gramaticale românești în perioada 1757-1877*, Editura Universitaria, Craiova, 2005.

BOLINTINEANU, UNDER THE INFLUENCE OF "CONTEMPORARY PARNASSUS"

Adrian Petre Popescu

Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: Undoubtedly involved in the forty-eighters movement, Bolintineanu, under the influence of "contemporary Parnassus" cultivates a type of poetry included in the neo-Latin current, mostly French. The reforming position displayed by Bolintineanu in literature also has reverberations in terms of doctrine and politics, where he pleads for new laws to ensure and maintain freedom. Under these circumstances, he takes part at Bucharest to the act of "The Unification of Romanian Principalities", and possibly from the reasons he accepts to manage the newspaper "Dâmbovița" which he makes available to the ideal of unity. The desire to change the society's mentality is so big that Bolintineanu prefers to occupy a diplomatic position of "minister without clothes", rather than holding respectable functions, ridiculizing the race for jobbery, "the lack of patriotism characteristic to both the large and small landlords", but also to "the rising bourgeoisie". The novel "Willing fools" comes to support the premises of national revival expressed by Bolintineanu which, in order to reach his belief resorts to historical evocations and Masonic revelations with actors/characters with conspiratorial names involved in a fierce debate on a "national and democratic revolution", conclusions approaching: "the country's autonomy, equality of all Romanians before the law". With this esoteric manual, Bolintineanu receives the third rank in the lodge "Star of Danube" in Bucharest, which he leaves in 1864 to become member of the "Brotherhood Lodge".

Keywords: patriotism, democratic revolution, unity, Romanian Principalities

1. INTRODUCERE

Dimitrie Bolintineanu (născut în 1819 [1825 după alte surse] la Bolintin-Vale, decedat în 20 august 1872, la București) rămâne un model al „scriitorului cel mai caracteristic” pentru epoca agitată de „pasiuni politice puternice” în care a scris, moment care a impus acestui scriitor supravvalorificat, „un ideal străin de artă”, fapt ce nu l-a împiedicat pe Bolintineanu să concureze puternic „regalitatea” lui Alecsandri. Până la jumătatea veacului al XIX-lea, literatura noastră a rămas în seama unei boierimi inimoase, de o largă educație, ajunsă la „cea mai înaltă treaptă socială” (Lovinescu, 1997, 176.), care s-a străduit să se implice în „redeşptarea culturală” a naționalității române, asemănată de Bolintineanu cu „o auroră după o lungă noapte”. Debutul în volum (1847) al lui Bolintineanu, ca și cel al congenerului său Bolliac, de altfel, stă sub semnul unei poezii capabile să „primenească mentalitățile” și să „reformeze întreaga societate” românească pe care literatura vremii se simțea datoră să o așeze „pe baze noi”. D. Popovici observă cu justete că Dimitrie Bolintineanu aducea în atenția cititorilor un gen de poezie „care trăda o participare mai activă la mentalitatea epocii”: este vorba despre „balada istorică, inițiată pe latura cea mai accesibilă poetului din acele timpuri:

cea galantă”. Copist la Ministerul de Externe, primește concediu de la George Bibescu, cu apostila domnitorului: „Văzând speranțele mari ce dă acest june”, moment după care este „ridicat în rag de pitar, pentru merite literare.”(Ibidem.). Format încă de la vârsta de 20 de ani în spirit occidental, și făcând parte din societatea secretă „Frăția”, ajunge la Paris în calitate de bursier al „Asociației literare”(Cioculescu, 1987, p.92.), de unde Bolintineanu se implică fără ezitare în mișcarea pașoptistă.

2. PARNASUL CONTEMPORAN

Sub influența „Parnasului contemporan” cultivă un gen de poezie inclus în curentul neolatin, în speță francez, așezându-se în tradiția lui Alecsandri, Eliade Rădulescu, Cîrlova. Rechemat în țară de împrejurările din 1848, se implică în editarea ziarului „Poporul suveran”. „Machedoneanul” care oferă limbii române ceva din vocabularul macedo-român e frământat de gândul că un popor – precum cel al românilor – aruncat între neamuri străine trebuie să aibă o puternică „conștiința a naționalității sale ca să nu se mistuie între ele.”(Cioculescu, op.cit., p.103.) Bolintineanu era atât de atașat idealurilor de uniune din timpul revoluției încât atunci când aflase că guvernul provizoriu fusese arestat, „se urcă într-o birjă și silea vizitiul să intre în curtea palatului (Ghica,1959, pp. 39-41). În urma ciocnirilor de la Dealu Spirii va fi arestat, apoi obligat să plece într-un exil de durată la Paris. Făcând parte din grupul foștilor revoluționari de care se temea „Înalta Poartă”, nu îi este permis să se reîntoarcă în țară nici atunci când primește o invitație oficială din partea domnitorului Grigore Ghica, pentru a prelua o catedră de literatură la Universitatea din Iași.

2.1. Transcrieri lirice

Între anii 1845-1850, perioadă în care se dovedește un acerb militant pentru eliberarea Țărilor Române de sub tutela turcă, îi apar „transcrieri lirice” în care sunt însumate sentimente legate de emanciparea românilor. Astfel, în poezia „Plângerile poetului român” invocă importanța prezenței unui inițiat ca singură persoană în stare a trezi locuitorii din adormirea robiei, și care și-ar putea asuma misia redeșteptării spiritului adormit al libertății: O, pentru ce, poete, în cânturile tale/Tu plângi această țară în care te-ai format? [...] /Nu vezi locuitorii cât sunt de mulțumiți?/Că nimeni nu se plânge de zile dureroase [...] /Aici pământul nostru e binecuvântat, /El varsă râuri d-aur; dar îți voi spune ție/Lipsește libertatea, și tot e întristat.(Bolintineanu,2001, p. 77).Aria tematică abordată de scriitorul român se înscrie în sfera „preocupărilor inițiatice” practicate de teosofi și francmasoni, o preocupare vizibilă în cazul lui Dimitrie Bolintineanu prin predilecția pentru epopee. De altfel, se pare că Bolintineanu trăiește cu sentimentul că menirea lui este de a reface prestigiul național îmbogățind literatura română cu o epopee istorică. Așa după cum precizăm, în procesul de decriptare a fațetei legendare a francmasoneriei prin prisma spiritualității românești, un punct de sprijin ni-l oferă „mitologia literaturizată”, proces generat și realimentat, așa cum o probează D. Bolintineanu de/prin patriotismul sincer și adânc al scriitorilor români francmasoni. Din cele prezentate s-a putut observa că în acest proces de literaturizare a mitologiei, realizarea unei epopei naționale fusese „visul” neîmplinit a lui Gh. Asachi, Ion Heliade Rădulescu, Costache Negruzzi etc.dar o zână rea o împiedicase să apară: Ștefaniada lui Asachi fusese distrusă, se spune, de focul din 1827; Ștefaniada lui Negruzzi dispăruse de asemenea în chip misterios, iar avântul epic al lui Heliade fusese sugrumat de aflarea unui document inoportun, care făcea ca Mihaiada să fie părăsită abia începută. Mai puțin îndreptățită decât toate acestea să existe, nici un cataclism nu s-a abătut totuși asupra Traianidei și n-a distrus-o. Exerciții pregătitoare făcuse [Bolintineanu] scriind Andrei sau luarea Nicopolei și mai cu seamă Sorin sau tăierea boierilor, poemă al cărei început se fixează sub influența lui Faust.(Popovici, 1972, pp. 293-294)

2.2. Mitologia populară

Dincolo de inerentele stângăcii prin care luăm act de certe devieri de perspectivă, potrivit cărora dacii lui Bolintineanu ni se arată mai curând niște sibiariți horațieni patronați de Eudochia, soața lui Zamolxis și „zeița amorului liber”. Aceasta, din protectoarea dacilor (din primele variante) devine, spre finalul epopeii, o dușmană a lor. D.Popovici, G. Călinescu ș.a.m.d. îi imputau lui Bolintineanu „lipsa totală de intuiție a istoriei”, contradicții generate de superficialitate și grabă în redactare și de o „statornică falsitate a tonului”. Năzuind să creeze o mitologie a dacilor, Bolintineanu nu ezită să apeleze și la diferite surse și motive din mitologia populară, sau creează el însuși mitologii în spiritul celor eline. Se poate lesne observa cum se produce această denaturare, dacă ne referim la „construcția” celor doi eroi ai „Traianidei” lui Bolintineanu: Zalmoxis și Eudochia. Referindu-se la „mitonimele dace”, Mircea Vulcănescu semnală intersectarea a două aspecte ale „onomasticii divine la daci”: pe de o parte, „istoria mitizată” a unor mari preoți, profeți, regi zeificați, iar pe de alta, „mitologia istoriată”, cea a „cuceririlor indiscutabile a panteonului dac în opinia culturală a grecoromanilor, cele mai elevate popoare ale antichităților europene, a căror mitologie devenise un bun comun cultural din care au fost liberi să se înfrupte și pașoptiștii francmasoni români. Cât de mult se va abate Bolintineanu de la chthonismul lui Zalmoxis, ca zeu al pământului, al morții și al nemuririi, se va putea constata din punerea alături cu varianta mitologic-literaturizantă a lui Bolintineanu. În „Traianida” Zalmoxis este o variantă a lui Zeus. Așa că îl vom recunoaște în scene în care „prezidează adunările zeilor”, are „neînțelegeri cu Eudochia, o variantă convenționalistă a Herei, care l-ar trăda pe Zalmoxis cu dacul Oneu, cel îndrăgostit de sora lui Decebal. Și pentru ca abaterea să fie și mai evidentă, vor fi introduși în scenariul mitologizant o serie de entități prefabricate: Cosânzeana, Făt-Frumos, ursitoarele etc. cu atribute mai apropiate de varianta lui Aron Densusianu. Cosânzeana lui Bolintineanu are „atribute nedefinite” apropiindu-se de etimonul „consens” (sfătuitor, consilier divin), titlu particular ce se atribuia celor 12 „zeități de sfat din Olimp”, din care făcea parte și Diana, al cărei model se suprapune cu varianta românească din „Traianida”, Cosânzeana. Dar cea mai gravă abatere se poate observa din indecizia masonului Bolintineanu în definirea acțiunii umane, eroii lui fiind construiți din „bucăți disparate, a căror natură diferită nici o alchimie poetică n-o poate aduce la unitate” (Popovici, op. cit., p. 295). Este un prim avertisment cu privire la ceea ce se poate întâmpla atunci când anumite trasee masonice sunt prost încercate. O dovedește statuia sibaritică a regelui Decebal devenit, din erou „tăiat din negură și fabulă, proiectat pe muntenateci vârfuri” un amant comun al Tiliei. Sau pe altă axă, Lazeea, sora lui Decebal, „cu apetituri de Clorindă”, care în „economia totalului” epopeic ar fi trebuit să personifice castitatea și eroismul, iar prin destinul său unul dintre cele mai tragice momente ale „Traianidei”.

2.3. Misterele Francmasoneriei

Studiind și „valorile stilistice” folosite în creația lui Bolintineanu, constatăm că acesta utilizează în aceeași manieră proprie și metaforele, care se văd legate de Misterele Francmasoneriei: „În noapte aurora luce”; De rugină-l scutura / Ca laptele îl făcea / Ca soarele strălucea”; „Ca un glob de aur luna strălucea” ș.a.. Aceste referiri repetate la lună și soare (simboluri geometrice ale cercului), care au echivalența tridimensională în forma globului / sferei, sunt recunoscute în viziunea poetică a lui Bolintineanu sub „o sferă cerească”. Prin cele două corpuri cerești ne sunt induse percepții legate de atotprezența divină / Dumnezeuască – o metonimie a luminii provocate de soare. Prin acest efect de inversare a abstractului prin concret Bolintineanu oferă receptorului posibilitatea de „a traduce realități în limbă sau deduceri din limbă a realității la care aceasta se referă” (Segre, 1986, p. 183). Ca atare, în reprezentarea lumii folosește în texte simboluri, referirea sa la misterele celor șapte arte și științe libere, „pentru care Cicero îndemna ucenicii la studiu minuțios”, fiind evidentă. (Mackey, 2008, p. 213). Paralel cu această preocupare, Bolintineanu, cel preaplin de viziuni politic-revoluționare și de idei poetice, aduce în literatura noastră „decorul Orientului mirific” (Negoitescu, 2002, p. 72.), un spațiu de care se simte legat spiritual pe linie masonică. Exilul – ca urmare a participării la

Revoluția din 1848 – îi oferă prilejul inițierii prin călătorii: iarna în Balcani, pe Dunăre și în Bulgaria (1851-1852), primăvara în Palestina și Egipt (1853), vara în Macedonia (1853), în Asia Mică (1854) și în Moldova (1857). Meditațiile pe care i le-au prilejuit aceste călătorii le regăsim în cele cinci volume ale memorialului său de călătorie. După cum semnalau și D. Popovici, G. Călinescu, Paul Cornea sau mai recent Gh. Manolache, descrierile de călătorie erau „un articol la modă” în literatura română fiind abordate fie parodic, așa cum se poate observa din rîcoșeul la „Însemnare a călătoriei mele”, a lui Costache Bălăcescu prin „Relația voiagiului meu ce am făcut cu tata pe deal” (1845), fie la modul serios, după cum o probează „O călătorie la Constantinopol” (1844) de Th. Codrescu, „Suvenire și impresii de călătorie în România, Bulgaria și Constantinople” (1858) de D. Ralleti, „Călătoriile” lui V. Alecsandri (1855) sau cele ale lui D. Bolintineanu. Să nu uităm că în secolul al XIX-lea scriitorii români erau fascinați de universurile lumii orientale și balcanice. Volumul „Călătorii la Ierusalim și Egipt” reunește pagini din istoria ținuturilor străbătute, scriitorul oferind, precum într-un consistent „raport diplomatic”, date despre atmosfera acelor timpuri, despre cele mai vechi legende ale locurilor, despre viețile sfinților și ale împăraților ce au trăit aici, fără să negligeze referirile explicite la islam, la vechile tradiții privind profețiile lui „Muhammad”, un cadru din care nu lipsește relatarea despre minunea aprinderii luminii de la Sfântul Mormânt, despre fanatismul creștinilor și al musulmanilor. Bolintineanu are relatări bine documentate și despre personalitățile musulmane pe care le întâlnește în voiaj, considerate persoane tolerante, care înțeleg că „oamenii sunt împreună călători prin viață” pentru instaurarea unei armonii interetnice și interreligioase, sublinieri apropiate preceptelor masoneriei speculative, formulate ca limbaj al „științei moralității”. În acest jurnal, scris înainte de secularizarea lui Cuza, Bolintineanu trece în revistă și veniturile Sfântului Mormânt, care ajung aici din Principatele Române și nu numai, considerând că, în ordinea însemnătății, cele mai consistente sunt daniile venite dinspre Țările Române, fapt care, firește, îl revoltă peste măsură.

3. LINIA DIPLOMATICĂ

La fel de valoroase pe linia „diplomatică” sunt și lucrările de memorialistică, din care se desprinde „Cuza-Vodă și oamenii săi”, la care am adăuga și romanul politic „Doritorii nebuni”, o adevărată disertație asupra generației de la 1821 (cu trimiteri la Revoluția condusă de Tudor Vladimirescu) și a celei de 1837 (cu aluzii la schisma dintre Heliade Rădulescu și Ion Câmpineanu pe tema adaosului la „Regulamentul Organic”). „Călătorii în Palestina și Egipt”, „Călătorii în Asia Mică”, fără de care romanul „Conrad” n-ar fi fost cu puțință, sunt considerate de D. Popovici puncte cardinale în resurecția temelor și în desfășurarea unei „întârziate literaturi preromantice”. „Din aceste regiuni avea să pornească, cu Mortua est, zborul puternic al lui Eminescu” (Popovici op. cit., p.319), „Călătoriile” lui Bolintineanu contribuind esențial la „crearea atmosferei poetice în care își făcea ucenicia, influențată de poezia lui Bolintineanu, Mihai Eminescu” (Ibidem., p.326). Postura reformatoare pe care Bolintineanu și-o dorește în literatură are reverberații și pe linie doctrinar-politică, el arătându-se convins de necesitatea votării unor legi noi menite a garanta și a menține libertatea. În baza acestui mesaj, construit pe un fundament liric, Bolintineanu nu putea să nu fie „curtat”, în calitate de redactor de publicații ca „Eumenidele” sau „Poporul suveran”, gazete care îmbinau fericit politicul cu literatura. După unsprezece ani de peregrinări, în care reușește să publice poezii și impresii de călătorie, la intervale regulate, Bolintineanu participă în București, la actul Unirii Principatelor Române. Preluând și conducerea gazetei „Dâmbovița”, o pune în slujba idealului unionist încă de la primul număr (apărut la 11 octombrie 1858). Ca un efect imediat, în paginile acesteia se vor rezerva „redacționale” referitoare la importanța alegerii lui Alexandru Ioan Cuza în calitate de domnitor al Munteniei. În numărul 31 al publicației amintite, chiar Dimitrie Bolintineanu face următoarea precizare: Printr-această faptă (unirea) se constată că dacă frații noștri de peste

Milcov au dat exemplu de sentimente patriotice antice, românii de dincoaci de Milcov au răspuns cu aceeași mărire. Demni frați de a fi uniți, ei au dovedit [...] încă o dată într-această luptă nobilă și sublimă de cele mai rare sacrifice și abnegații. (Vîrgolici, 1987, pp. 13-16) Dorința implicării în schimbarea de mentalități este așa de mare încât Bolintineanu va refuza funcția de efor al Spitalelor, apoi calitatea de membru în Comisia Europeană a Dunării (o postură diplomatică), pe considerentul că nu putea admite concilierea și nici compromisurile. Ulterior, în 1862, va fi cooptat în Guvernul lui Mihail Kogălniceanu, unde ocupă funcția de ministru al Cultelor și Instrucțiunii Publice, pentru ca după numai un an să demisioneze pentru a fi numit de către domnitorul țării membru al Consiliului de Stat. În ultimii ani de domnie, Alexandru Ioan Cuza se afla sub influența totală a camarilei sale, pe care Dimitrie Bolintineanu o numea „o camarilă de femei”, pentru că, deși se compunea din bărbați, aceștia erau conduși din umbră de femei, într-un context de complicitate suverană, nu o dată legată istoric de domnitor: După 2 mai avurăm o camarilă de femei. Curtea avea favoriți, miniștrii aveau asemenea, prefecții aveau asemenea, subprefecții aveau asemenea; acești favoriți erau uleiul care ungea roatele machinei regimului. (Bolintineanu, op.cit., p.356.) Ieșiți de sub orice control, într-un stat cu regim personal, membrii camarilei operau constant cu principalul instrument al oricărui grup de favoriți: corupția; aceasta fiind, de altfel, și concluzia finală a lui Bolintineanu. Dimitrie Bolintineanu „fost ministru fără haine (Păcurariu, 1965, p.37.) chiar dacă setânguie patetic în fața vieții, căreia îi înalță adevărate imnuri, nu evită să observe, din aceeași realitate a vieții, goana după căpătuială, pe care o satirizează, mai ales că are să constate cu stupeoare că: „lipsa de patriotism caracterizează nu numai, boierimea mare și mică, ci și burghezia care se ridică” (Ibidem., p.73.). În ceea ce ne privește, dincolo de rezervele provocate de receptarea entuziastă a contemporanilor și de „taxarea” exagerată a urmașilor, se pot aduce amendamente opiniei lui Nicolae Manolescu, potrivit căruia „Bolintineanu este cel mai plat didactic, cel mai plicticos documentar dintre toți călătorii noștri din secolul trecut”, iar în ceea ce privește „digresiunile istorice” văzute ca „ghiulelele de tunare a scriiturii” (Manolescu, 2008, p.211) Gh. Manolache avansa ipoteza că D. Bolintineanu se cere a fi revăzut din perspectiva și cu instrumentarul optic al historicismului programatic al anilor 1848, poezia lui cu subiect istoric fiind dependentă, pe lângă anumite obligații pe care le presupuneau „funcțiile”, de un anume refren politic. Cât despre „libertățile manifeste” pe care Bolintineanu și le-a permis, acestea se întrevăd în poezia exotică și în balada fantastică. Într-adevăr, pe alocuri, poezia și proza lui Dimitrie Bolintineanu sună vetust, chiar dacă am aminti de creații precum: „Florile Bosforului”, „Legende istorice”, „Macedonele”, epopeile „Conrad” și „Traianida” sau romanele „Manoil” și „Elena”. Dincolo de aceste amendamente, considerăm și noi că talentul poetului nu și-a găsit terenul propriu nici în elegie, deși își datorase întâiul succes răsunător acesteia. „Structura” lui instabilă este mai „vizibilă sub unghiul viziunii poetice” (Cioculescu, op.cit., p.95.) pe care o descoperim captând universul și transpunându-l în cântări perpetue, printre acestea numărându-se și poemele de inspirație religioasă. În ele ni se arată „machedonul”, autor al unor texte de autentică meditație creștină, cum ar fi: „Fecioara Maria”, „La Dumnezeu”, „La Iisus pe cruce”, remarcate, printre alții, și de către Ion Negoitescu. Cu certitudine poezia „Fecioara Maria” este o transcriere specială: „Se înalță în azur/ Într-o ceață argintoasă / Cu flori d-aur împrejur”, în care Bolintineanu demonstrează că este un „afin ezoteric”, care ne transpune într-un act de reflecție asupra participării cosmice la „acte divine”. Merită insistat și asupra romanului „Doritori nebuni”, un roman în care nu se mulțumește doar să pună în valoare premisele redeșteptării naționale, recurgând la evocări istorice și la dezvoltări masonice. Eroii acestui roman sunt protagoniștii „Lojii masonice Regenerațiunea”, personaje care deși poartă nume conspirative sunt ușor identificabile, evident cu sprijinul autorului. Astfel, aflăm că: Dem, Poetul este Dimitrie Bolintineanu; Vel – Nicolae Bălcescu; Luț – Costache Bellu; Edem – Eliade Rădulescu; Cheren – Iancu Văcărescu; Radoți – Grigore Rădoșanu; Els – Christian Tell; On – Ion Deivos. (Bodea, 2004, p.538) Dimitrie Bolintineanu, pe parcursul romanului, implică

aceste personaje într-o discuție acerbă despre o „revoluțiune națională și democratică”, în care debaterile converg spre „autonomia țării, egalitatea tuturor românilor înaintea legilor și lupta tradițională, lupta cea mare moștenită de la străbuni” (Bolintineanu, op.cit., pp.78-79), din care nu lipsesc îndemnuri patriotarde, în formule militant-revoluționare: Vino cu noi, nu te da înapoi. Dumnezeu a pus în tine spiritual său, te-a însemnat să fii o piatră din templul ce are să se rădăce. (Ibidem.) Prin „templul” invocat în text scriitorul face o referire discretă asupra structurii confreriilor. În plus, avem transpuse în roman și câteva crâmpoie din „inițierea masonilor”, precum rezultă și din următoarea replică a personajului Cheren, alias Iancu Văcărescu: Oare tu tremuri în față cu pericolul? Zidarii nu se tem de nimic și nu cruț nimic ca să meargă pe calea adevărului. A urmat o altă probă în care candidatul trebuie să meargă printr-o galerie strîmtă și întunecată la capătul căreia se afla o scară al cărei căpătîi era în aer, prilej de a verifica putința candidatului de a înfrunta vrăjmășiile lumii. (Bolintineanu, 1869, p.168.) În același „context masonic” sunt prezentate „intimități relaționare” din cadrul lojii, descrise prin intermediul personajului Dem, o variantă a lui Eliade Rădulescu, care în fața alegerii de a intra în Societatea își pune zeci de întrebări dacă oamenii în slujba cărora s-ar pune sînt de bună credință, dacă convingerile lor vor aduce îmbunătățirea situației celor mulți, dacă a conspira este totuna cu a lovi din umbră, dacă scopul acelei Societăți va fi Evanghelia viitorului, dacă nu contravine acțiunii revoluționare³ Personajul este convins că „omul luminat” are o misie frumoasă în viață; are o datorie către societate, către omenire, așa cum o sugerează Masoneria albastră pentru care „a sprijini patria, libertatea, este o idee frumoasă; a sprijini dreptatea este o idee sublimă; dreptatea nu este numai dreptatea relativă, este o dreptate absolută”. Pentru că, în sfera idealismului și a opțiunilor masonice cu privire la „înstrăinarea”/degradarea „ideii absolute”, „este o trădare a rămăneia în urma celorlalți, trădare contra tuturor ce au voința mea.” (Ibidem). Cu un astfel de „manual esoteric” nu este de mirare că în anul 1859 Bolintineanu primește gradul al treilea în cadrul „Lojii Steaua Dunării” din București, pe care o părăsește în 1864 pentru a deveni membru al „Lojii Frăția”. Poate și din acest motiv Bolintineanu ni se pare cu mult mai interesant ca personaj de epocă decât în rolul de scriitor, biografia fiind o soluție salvatoare prin transcrierea/literaturizarea experienței social-politice. În această categorie se înscrie și poemul îndreptat împotriva „loviturii de la palat”, prin care Alexandru Ioan Cuza a fost înlăturat de la domnie, prilej pentru Bolintineanu de a așterne următoarele versuri sarcastice: [...]Un tron nu se-ntărește cu bande de tâlhari. [...]Oh! Domni! Alegeți oameni cu care guvernați Din oameni cu virtute, din oameni luminați! [...]Un edificiu ce șade pe slabe fundamente Nu poate să reziste la crude-evenimente. Un tron se pierde dacă el chiamă să-l ajute Aceste elemente sărace de virtute. Prin oameni de principii se întărește-un tron. Prin oameni de favoruri se pierde orice domn. Din 1866, când Bolintineanu a decis să se retragă din viața publică, și până la moartea sa survenită pe 20 august 1872, „faima” i-a dispărut total la „bursa literară”, poetul rămânând robul unei singurătăți apăsătoare. Cezar Bolliac propune să i se acorde o recompensă națională; propunere neacceptată. Rămas „sărac lipit pământului”, „frații” încearcă să-l ajute. Astfel, când Bolintineanu este silit să își scoată biblioteca la licitație, Costache Negri și Vasile Alecsandri, ca vechi și devotați confrăți, o vor cumpăra lăsând-o în continuare în posesia confratelui năpăstuit de soartă. Așa cum putem observa și din cele prezentate de Gh. Manolache, referitoare la Anton Naum, astfel de gesturi se practicau de regulă între frați. În ceea ce privește încadrarea lui Bolintineanu în aria de cuprindere a egregorului intermediar românesc, „prin progresismul politic”, precum și prin interesul său față de cultura și valorile poporane, acesta „se situează pe aceeași linie cu scriitorii moldoveni de la „Dacia literară.” (Cioculescu, 1985, p. 104).

CONCLUSIONS

Asupra progresistului epocii și asupra teoreticianului romantismului revoluționar Cezar Bolliac „o uitare nedreaptă s-a întins”. Într-un autentic exercițiu de admirație, subliniindu-i

calitatea intelectuală, formată la școala francmasonilor, G. Călinescu se întreba retoric: Dar ce n-a citit Bolliac? E o bibliotecă universală a lui Eliade întrupată. Știa italienește și englezește și avea cunoștință, oricât de superficială, de Pope, Dryden, Milton, Samuel Butler, Chatterton, Spencer, Rushworth. Printre francezi, ședea în frunte Voltaire, din ale cărui poezii extrăgea un motto. În 1863 inaugura un „jurnal portativ” Curiosul, din care nu putu tipări decât trei numere, unde se găsește o traducere din Corinna D-nei de Stäel și alta în proză de Manzoni (Cinque maggio). (Călinescu, 1982, p. 247). Alături de tot ceea ce presupune o atare „companie masonică” prin care i se girează profilul spiritual, G. Călinescu va mai adăuga o serie de curiozități cum ar fi: pasiunea secretă pentru arheologie (persiflată de Al. Odobescu în „Fumuri arheologice scornite din lulele preistorice”) și implicarea în „toate asociațiile conspirative” și/sau culturale, în „Societatea filarmonică”, în „Frăția” (1843), iar din 1859 în „Loja Steaua Dunării”, „combătând, agitându-se, pentru care lucru și suferi închisoare în 1840-1841, când cu complotul împotriva domnului, deși era praporcic amintit ca atare din 1838 și pomojnic la masa rangurilor din Secretariatul statului”(Ibidem.) și, am mai adăuga noi, căderea sub ispitirea idealului socialist, de dinainte de la 1848. Dar, cum bine observau G. Călinescu, D. Popovici etc. pe atunci „toți erau exaltați”, Bolliac ajungând, cu vremea, la o „serioasă revizuire a concepției și atitudinii sale politice. Cert este că, în 1859, Cezar Bolliac afirma că nu admite „republicanismul”, „socialismul” și nici „comunismul, mai cumplit decât socialismul”. Dacă ar fi să-i dăm crezare lui G. Călinescu, nu se verifică insinuarea lui Heliade cum că distinsul Bolliac ar fi fost un „revoluționar absolut”, un categoric „om de stânga” pe considerentul că ideile și „faptele lui sunt exact acelea ale lui N. Bălcescu, al cărui prieten este”(Călinescu, op. cit., p. 248). Revoluția îl găsește ca vornic al Capitalei și împreună cu frații are misiunea de a ridica tabacii și mărginașii Bucureștiului. Acest fapt îi va aduce exilul unde, „îl surprindem cu mare trecere în diplomatie revoluționară”, pe lângă Bălcescu, alături de care semnează „ca delegat special al emigrației române”, la Szeghedin, „Proiectul de pacificare între maghiari și români. După cum afirmam referitor la relația dintre masonii Bălcescu, Tell, Bolliac, pe de o parte, iar pe de alta, confrății Iosif Bem și Kossuth Lajos, lojile francmasonice s-au implicat într-o apropiere strategică între liderii revoluționari. Prezența lui Bolliac, apreciat de revoluționarii transilvăneni pentru editarea ziarului „Espatriatul”, în care se milita pentru prezentarea mișcărilor revoluționare ca războaie de eliberare națională, mizându-se pe o apropiere între români, macedoromâni, sârbo-croați și maghiari, nu va trece ca un fapt obișnuit. Sunt voci, atât românești – Heliade și Ghica – cât și maghiare, care l-au suspectat pe Cezar Bolliac de faptul că ar fi câștigat simpatia și încrederea lui Bem, căruia îi dedicase în iulie 1849 poezia „România solidară”, fiind implicat într-o afacere necurată cu diamante și piteni de aur, „fără dovezi pipăite” însă. Ion Ghica și liberalii în special s-au folosit de acest episod cețos solicitându-i demisia din postul de membru al Curții de Apel (1860) și demiterea din funcția de director general al Arhivelor Statului (1866). Atracția francmasonică a „visurilor cosmopolite” se poate decupa dintr-un articol, publicat în „Foaie pentru minte, inimă și literatură” (1846), dedicat poeziei, prin care Bolliac aspiră al idealul comun al pregătirii tuturor popoarelor pentru aderarea la „ideea frăției generale, la ideea de cosmopolitism, ca ultimul ferice al locuitorilor globului”. În plan literar se recunoaște faptul că Bolliac privește romantismul din unghiul preocupărilor lui sociale, inspirate de urmașii lui Saint-Simon, determinând în manieră proprie coordonatele flexibile prin care „noua mișcare se îndruma către Realism”: Poezia trebuie să se adapteze la rândul său epocii, devenind „filosofică, socială, umană și politică”, evitând fabula și îndrumându-se spre o direcție „pozitivă” și „reală”.[...] poezia are așadar de realizat un program social care, în complexitatea lui, trebuie raportat la socialismul utopic al lui Charles Fourier, veche și puternică autoritate în Țara Românească. Delegat de G. Călinescu ca deschizător al plutonului poezilor mărunți, „patrioți și unioniști”, fără ca opera lui să se ridice la nivelul „marei arte”, Cezar Bolliac instituie „primul program romantic din istoria ideilor estetice la români”.

BIBLIOGRAPHY

1. Eugen Lovinescu,(1997), *Istoria civilizației române moderne*, ediție și studiu introductive de Z. Ornea, Editura Minerva, București.
2. Șerban Cioculescu,(1987) *Ion Ghica inedit, Varietăți critice*, Editura Minerva, București.
3. Șerban, Cioculescu, (1950),*Ion Ghica, Documente literare inedite*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București.
4. Dimitrie Bolintineanu,(2001) *Legende istorice, Plângerile poetului român*, Editura Litera Internațional, București-Chișinău.
5. D. Popovici, (1972), *Romantismul românesc, ediția I*, Editura Albatros, București.
6. Cesare Segre, (1986), *Istorie. Cultură. Critică*, traducere de Ștefania Mincu, Editura Univers, București.
7. Albert Mackey, (2008), *Legende,miturile și simbolistica Francmasoneriei*, traducere de Walter Fotescu, Editura Herald, București.
8. I. Negoieșcu,(2002) *Istoria Literaturii Române (1800-1945)*, Editura Dacia, Cluj- Napoca.
9. Teodor Vîrgolici, (1987), *Martor și cronicar al Unirii. Dimitrie Bolintineanu*, în: Magazin Istoric, Nr.1.
10. Dumitru Păcurariu, (1965),*Ion Ghica*, Editura pentru Literatură, București.
11. Nicolae Manolescu,(2008) *Istoria critică a literaturii române, 5 secole de literatură* Editura Paralela 45.
12. Cornelia Bodea,(2004), *Fața secretă a mișcării prepașoptiste române. Unitatea națională*,Editura Academiei Române, București.
13. Dimitrie Bolintineanu, (1869), *Domnii regulamentari și historia celor trei ani de la 11februarie pînă astăzi, ediția a III-a revăzută și adăugată*, în: Viața lui Cuza– Vodă, Memoriu istoric, Librăria George Ioanid, București.
14. Șerban Cioculescu, (1985)Vladimir Streinu, Tudor Vianu, eds., *Istoria Literaturii Române moderne*, Editura Eminescu, București.
15. George Călinescu, (1982) *Istoria Literaturii Române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București.

SCHOLARLY COGNITIVE DISSONANCE: THE FOUR “SHOWERS OF GOLD”

Dragoș Avădanei

Assoc. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Cognitive dissonance has been described as the result of a conflict or opposition between one's expectations and what he/she really gets at the end of his/her quest—or research, rather. In this case, a reader who knows that there is a Greek/Roman myth about Danae giving birth to Perseus after Zeus/Jove visited her as a shower of gold, expects that Zane Grey's novel Shower of Gold (a really peculiar case), Eudora Welty's "Shower of Gold" and Donald Barthelme's "A Shower of Gold" should share a number of characteristics or/and elements. As, generally speaking, they do not, frustration sets in and the reader/critic/scholar attempts to reduce the (effects of) cognitive dissonance and come to terms with what he/she chose to investigate. The paper is basically written from an ironic and self-ironic stance, since while experiencing the title syndrome, the author had to find a way/ways of reducing it, too.

Keywords: Shower of gold, cognitive dissonance, frustration, Grey, Welty, Barthelme

We intend to present here the mental/psychological implications of our readerly (scholarly) experiences while faced with three American narratives of (basically) the same title (just one extra indefinite article, "A," in one of them), that seem to have borrowed it from Greek/Roman mythology.

Chronologically, somehow, the first one is Shower of Gold by Zane Grey (1872-1939); the hesitation in "somehow" above is given by the fact that the western novel was first published as Desert Gold: A Romance of the Border in 1913, and as Shower of Gold: A Western Story (described on the blurb as "an unabridged version of Desert Gold") as late as 2007; so, the recent editorially marketing title does not precede the other two stories, i.e. "Shower of Gold" by Eudora Welty—of 1948/1949, and "A Shower of Gold" by Donald Barthelme—of 1963/1980.

"Shower of Gold" is not a very usual phrase—or title—so one needs to do his homework and find out what it is about—and that is the ancient Greek (then Roman) mythological story of Danae; it seems to have first been depicted on a vase dated 450-425 B.C., then in Bibliotheca—a history of the gods and an important source of mythology by Apollodorus (ca 140-115 B.C.); it had also been mentioned in Homer's Iliad (XIV) and, later, in Virgil's the Aeneid (VII), as well as in Ovid's Metamorphoses (V)—the books of Amores (Book II, Elegy IX). And it is in Ovid that the Venetian master Titian found his inspiration for at least five oil-on-canvas paintings (1553-1556), which, in their turn, influenced Rembrandt, Van Dyck, and Klimt, all of whom painted versions of the scene; and the scene is that of Danae receiving the "shower of gold," while accompanied by Eros, or a nursemaid, and/or a dog.

The legend or myth is about Acrisius, the ancient King of Argos, great-grandson of Danaus (hence Danae ?) and twin brother of King Proetus of Tiryns—and father of Danae. Warned by an oracle that she would bear a son by whom he, Acrisius, would be slain, he confined his

daughter in a bronze chamber open to the sky (a tower, a cave or a dungeon in different versions); but the all powerful and very amorous god Zeus visits her in the form of a shower of golden light and Danae gives birth to Perseus. Mother and child were then placed in a wooden box and cast into the sea, and they drifted ashore on the island of Seriphos, ruled by King Polydectes; Perseus grew up there to be a hero, killing the gorgon Medusa and rescuing Andromeda among his feats of valor. Perseus, Danae and Andromeda return to Argos, whence they follow King Acrisius who had gone to Larissa; here, during some funeral games, Perseus accidentally kills his grandfather with a discus—so, prophecy fulfilled.

Perseus—eventually husband of Andromeda—thus remains one of the pleasantest heroes in Greek mythology, or, as Homer described him, “the most resourceful of all men,” and all a reader can do is wait and see how he figures in Barthelme’s postmodernist story—or side by side with Zeus in Welty’s Mississippi story (cognitive dissonance on its way!); in other words, we have a mythical story about gods and humans, with their virtues and foibles, about kings and royal virgins, monsters and exciting encounters, mysterious births and deaths, an oracle and a prophecy—which, of course, cannot be avoided—, adventures and exploits, miracles and supernatural occurrences, ambition and retribution; i.e. all the stuff and ingredients that provide a myth with open disponibilities for later use; and, last but not least, about a “shower of gold” that can or cannot become emblematic for a series of 20th-century echoes, prolongations, appropriations, pastiches, take-offs... And thus any reader’s expectations are very high in terms of how transnational literary traditions are built.

The first of these send-ups (or spoofs, even) looks almost like an accident, in so far as the title is concerned, since Zane Grey had never intended to write a Shower of Gold; instead, his Desert Gold is a typical western story (by an author better known for his Riders of the Purple Sage, The Vanishing American, The Lone Star Ranger, The Rainbow Trail...—to which some other ninety formula westerns could be added) about tenderfoot Richard/Dick Gale—the good guy—, and the vicious bandito Rojas in the Arizona desert; and another character, Ladd, who wishes happiness to the bride (Nell) and bridegroom (Gale), encouraging the latter with “she’s sure your shower of gold”; most likely, what Ladd—and Zane Grey, for that matter—had in mind was an evergreen plant, and its flower, called “shower of gold” (*Galphimia glauca* or golden thryallis)—and there goes our Greek myth into complete oblivion and our scholarly expectation into another frustration. Then, one can also remember that, somewhere else in the narrative, “Lluvia d’oro” had been used in a description, but neither of these point to any kind of allusion to the ancient legend; so the comparativist’s frustration increases as his cognitive dissonance acquires more uncomfortable accents; so we will need to find more ways of reducing it in the other two examples.

As a matter of fact, this may be as good a place as any other to attempt to at least vaguely clarify our central title concept and our source of dissatisfaction. The main assumption behind the psychological discussion about cognitive dissonance—a commonsense one, in fact—is that all individuals seek consistency between their expectations and some type of reality (a literary one included)—also the object of our cognition; so—consistency among our various cognitions, beliefs or opinions. Thus, our own knowledge of literature and literary history and theory results in believing that if Faulkner, for instance, writes “A Rose for Emily” in 1930 and another (American) writer publishes fifteen years later a story titled “Roses for Emily,” any reader’s expectations would be that the two stories are somehow related, or that the second writer was influenced by Faulkner and (implicitly) acknowledged it, or that the second narrative is a parody, pastiche, spoof, burlesque... of the former and so on; in no case would he, this reader, accept the idea that the two titles are similar/identical by some kind of weird accident; and this would result in cognitive dissonance and our reader (ourselves) would attempt, once again, to reduce or eliminate the discomfort and restore (psychological) balance by finding possible explanations (if there are any).

Psychologists (Leon Festinger may have been the first) equated such a situation, among readers (in our case) who seek literary consistency, with a resulting mental stress or discomfort, as when one holds two or more contradictory beliefs or ideas or values at the same time; this frustration makes them motivated to try to reduce the dissonance—i.e. write a paper (like this one), for instance, in which to identify enough elements in the two/three or more stories that justify their being read and commented together in virtue of their title/s. Our own belief in consistency conflicts with those of the editors of Zane Grey's novel, or Eudora Welty or Donald Barthelme, who seemingly believe that they can use a title like "(A) Shower of Gold" for stories that have nothing or very little to do with the Danae myth—its characters, events and situations...--or with one another.

Other psychologists (John Dollard, Neal Miller, Roger Barker, Leonard Berkowitz...) would advise that such a frustration in a restless reader, as a result of the failure to obtain the desired or expected goal (consistency between myth and stories), may lead to aggressive behavior—but not always and not necessarily, though one may think of one's decision to write a paper and submit it to the attention of others as a form of aggression (elsewhere we discussed the problem of the writers' arrogance). But what we think we should focus on is the reduction of dissonance (something we probably have striven for all our life), which may be done (see Festinger) by: 1—changing our opinions (why, in fact, could not several unrelated stories have exactly the same title?); 2—new information acquired that overweighs the dissonant beliefs (facts in the intellectual biographies and in the work of the three writers that may explain their choice of the title); 3—decrease the importance of the cognitions (beliefs, opinions), and forget about Greek myths and American stories, and write another paper—or no paper at all.

Finally, we decided to look more attentively (having dismissed the Zane Grey novel as part of the dissonance) at the other two stories and writers—option two of the above. Eudora Welty (1909-2001), a Southern writer—a Mississippian, like Faulkner—, author of over forty short stories, five novels (The Robber Bridegroom—1942, Delta Wedding—1946, The Optimist's Daughter—1972...), three collections of nonfiction and one children's book, describes her own role as a writer in such essays as "How I Write" (1955), "Place in Fiction" (1955), "The Point of the Story" (1978): the importance of being an observer (she was also a photographer), the paradox of human relationships, mythological influences (n.b.), folk idiom and customs, conveying a sense of the inexplicable (perfect in reducing cognitive dissonance)...

Her 1949 The Golden Apples is a sequence of seven interrelated tales about a fabulous, invented small Mississippi community named Morgana, "a little town where everybody was living in a sort of dream world" (an important element in saving the reader from cognitive dissonance); Welty's magical realism method is sustained by borrowings from Greek and Celtic mythology, from Sir James Frazer's The Golden Bough, from local rumours and folk tales; the title itself sends one back to William Butler Yeats' "The Song of Wandering Aengus" and this hero's quest for "the golden apples of the sun" (the "shower of gold" is already close by); while "(Fata) Morgana" is the Italian name for the Arthurian sorceress Morgan le Fay, antagonist of King Arthur (whose half-sister she was) and Queen Guinevere, otherwise a phenomenon of atmospheric optics, a mirage that causes objects to be distorted, inverted, and become unrecognizable (like Zeus in the form of King MacLain—see infra).

In "Shower of Gold" (first published in the Atlantic Monthly, May 1948, pp.37-42, and written in one day of October 1947) Mrs. Katie Rainey, the narrator who can both "churn and talk," tells, from a slightly ironic stance, the story of her neighbor, an albino woman named Snowdie, a "sweet and gentle" mother of twins, caught in a failed marriage to King MacLain; after the tryst with her wayward husband (which caused her to become pregnant with Lucius Randall and Eugene Hudson, neither of them albino), the narrator refers to her as looking "like more than the news had come to her. It was like a shower of something had struck her, like she'd been caught in something bright."

And this is just about all that there is in terms of consistency with the ancient myth: acquiescent Snowdie and her twins (who, later, were to scare away their father on some Halloween afternoon) do not fit the Danae-Perseus kinship, while King (i.e. Zeus!)—a non-practicing lawyer who becomes a traveling tea and spice salesman—is so infrequently present that he seems, to one critic, almost a figment of Katie Rainey’s imagination (whose gossipy voice dominates the narrative); the character may have (like Zeus, and Aengus, or Perseus even) the features of a mythic—at times ubiquitous—wanderer (with a penchant for disguise—into a shower of gold?—and a flair for the dramatic, with mysterious appearances and disappearances in Morgana) from town to town, state to state and from one woman to another (with a host of illegitimate children scattered throughout the country); but he is fundamentally a flat, comic, untrustworthy character, a classical trickster figure who even faked his death from the very beginning of the story—“a real familiar stranger” throughout and “a willful and outrageous... scoundrel”: “With men like King, your thoughts are bottomless. He was going like the wind.”

Thus faced with Welty’s cognitive dissonance, the reader can find two rather narrow ways out; one has already been suggested—Morgana, where everything is distorted, inverted, upside-down, so both King and Snowdie (Rainey and Snowdie—anything here?) could be completely deformed images of Zeus and Danae, and a totally absent Perseus; and the second, in the author herself, who tells this reader, in her “On Writing,” that “there is no explanation outside fiction for what the writer is learning to do”; so you can experience any sort and any number of cognitive dissonances, as you will just have to live with them; no room for scholarly frustrations, therefore.

Our last “shower of gold” author, Donald Barthelme (1931-1989), once (at least) described as the father of postmodernist fiction, does not seem to care about his readers anyway (their occasional cognitive dissonances included); he thus often reminds them they are reading a story (and nothing else) and that (in his novel *The King*, 1990) “the thing about books is, there are quite a number you don’t have to read” (so, save yourself trouble!); and Jacob Appel may have remembered this when, in 2010, he thought Barthelme was “the most influential unread author in US history.” Not unlike Welty, he is the author of short stories (over one hundred this time), four novels (the 1967 *Snow White* and the 1975 *The Dead Father* among them), and one children’s book (with his daughter). His two brothers Frederick (b. 1943) and Steven (b. 1947) are also writers of fiction.

Barthelme’s existentialist and absurdist influences include Pascal, Husserl (“transcendental phenomenology”), Heidegger, Kierkegaard, Ionesco, Beckett, Sartre, Camus...; hence his *angst* and his angry sado-masochism, irony, skepticism, tragic humor, amoral absurdity and nihilism in unsettling narratives constructed as accumulations or juxtapositions of seemingly unrelated details, disjointed syntax and fractured dialogues, surrealist collages, and erudite allusions (such as “a shower of gold”).

This celebrant of unreason, chaos and decay seems to be telling his readers that he can always take a well-known folk tale (like that of “Snow White” in the novel of that title) or a myth (like that of Zeus-Danae-Perseus in “A Shower of Gold”) and reinterpret—or misinterpret—it in a postmodern way with no worry about consistency, indebtedness or other parallel re-interpretations and let his readers worry instead; and here we are.

“A Shower of Gold” (*The New Yorker*, December 28, 1963, i.e. fifteen years after Welty’s “Shower of Gold”) seems to be addressing Barthelme’s constant theme—absurdity—most clearly (if such an adverb does not become oxymoronic here); as he himself explains (in two interviews), “around the time that was written, a debased Sartrean language was on every lip. Peterson’s barber in the story has written four books called *The Decision to Be* and the television people are all babbling madly about authenticity... The piece was not about values but about language”; and “the key line is ‘How can you be alienated without first having been connected.’ I’m very fond of the barber...”

Peterson is a minor artist, a sculptor who needs money, so he answers an ad to take part in an existentialist TV game show “Who Am I?” (how else?!), meant to introduce a fantastic world (of alienation, estrangement, desperation, anguish, loneliness, a sense of abandonment, anonymity of course, sickness, a Godless Nietzschean universe, nothingness) “ridden by the jargon of analysis, business, and pop existentialism (all crude borrowings from Nietzsche, Buber, Sartre, Kierkegaard, and Fromm) and by the pressures of politics, money and sexual freedom that there is no room left for him.” (Flower, p.9) During his first encounter with the producer, Peterson proves to be familiar with the learning ability of mice, schizophrenics’ fingerprints, what dreamers do with their dreams, and, also, that he has a large liver.

Peterson’s workshop, or “studio,” is in a loft on lower Broadway where, at the time of the story, he is working on a post-modernist sculpture titled Season’s Greetings, and made up of a combination of three auto radiators (showers of heat?) welded together. The number of individuals he encounters is meant, probably (a must word in any such commentary), to help reveal who he is: Miss Arbor in the TV Graybar Building on Lexington Avenue (in New York City); a cat-piano player with a “disingenuous smile,” who can produce tail-notes and paw-notes (art-through-suffering) and tells Peterson he is surrounded by “a gigantic conspiracy”; three freedom-loving hippy-girls from erotic California (Sherry—who quotes from Pascal—, Ann, and Louise); President Lyndon B. Johnson himself, who rushes in his loft with twelve Service Men and smashes the three radiators and other sculptures; a karate expert “in pajamas” and an airline pilot in full uniform; Peterson’s barber, named Kitchen, who also quotes from Pascal—and Nietzsche (see supra); his dealer, who speaks about “the possibilities of authentic selfhood”... Other inexplicable and/or hilarious references, brought together by the roll-the-dice mentality of the author, include “Golden Earrings”—a song from a 1947 film with Marlene Dietrich, a Debussy score for a sacred drama, Tchaikovsky’s 1869 overture to Romeo and Juliet, a 1944 hit by David Rose, an “Olivetti showroom” where people could type crazy messages, a German expressionist painter (Emil Nolde, 1867-1956)...

And, toward the end of the TV show and of the story, Barthelme remembers the myth, so he has his character humbly confess: “My mother was a royal virgin... and my father a shower of gold.” So he is Perseus; or rather Hamlet’s godlike man: “‘As a young man I was noble in reason, infinite in faculty, in form express and admirable, and in apprehension...’ Peterson went on and on and although he was, in a sense, lying, in a sense he was not.” The “on and on” above probably included all of Act II, Scene 2 in Hamlet, while the Prince, in a “room in the castle,” talks to Rosencrantz and Guildenstern: “What a piece of work is man! How noble in reason, how infinite in faculties! In form and moving, how express and admirable! In action, how like an angel! In apprehension, how like a god! The beauty of the world! The paragon of animals! Man delights not me; no, nor woman neither, though by your smiling you seem to say so.” (pp.956-7)

“In a sense” the reader feels, while reading this story, as if anything could happen—and it does happen—from sentence to sentence; looking for any consistency or coherence of any kind (logical, narrative-literary, rhetorical...) can always be answered by “this is the literature of the absurd,” or “this is po-mo”..., a mixture of levels, forms and styles, irrationality, nihilism, meaninglessness and arbitrariness; i.e. we all live in an entropic world (like Peterson’s) in which communication is impossible (so what are we trying to do here?) and illusion (Morgana?) is preferred to reality; or this is the negative criterion, by which all we know is we know nothing (Socrates) and only the madman is absolutely sure (R. A. Wilson) in a purposeless universe; a world where the “words of the Teacher/Congregator/Gatherer/Preacher—in various translations and interpretations—, son of David, King of Jerusalem” are “Meaningless! Meaningless!” (Ecclesiastes, 3rd-century B.C.)

We can easily remember now that Barthelme himself was a teacher/professor (in Houston, Boston, Buffalo and New York), while an internet site titled Donald Barthelme’s Syllabus

informs us—tireless and already cognitively dissonant readers—that we can find “a list of 81 books that the writer Donald Barthelme would give to his students as suggested reading material”; number 74 in this list is “Collected Stories—Eudora Welty”; but, having learned our lesson, we will not ask why he chose to give Welty’s title once he knew about her story, as the answer is simple: no use to think about reality, existence, mind, meaning, truth, value..., parallelisms, influences, comparative literature..., because everything is absurd—criticism included. All that remains is frustration and dissonance—and Peterson’s/Barthelme’s own absurd conclusion: “Everybody knows the language but me”; or the complementary one of Zhuangzi/Chuang Tzu or Master Zhuang (4th century B.C.)—probably the real father of the absurd: “Words are for meaning; when you’ve got the meaning /which is meaningless, is it not?/ you can forget the words”; q.e.d.

BIBLIOGRAPHY

- Appel, Jacob, Hiding Man, <http://www.raintaxi.com/online/2009winter/barthelme.shtml>;
- Barthelme, Donald, Overnight to Many Distant Cities (New York: Penguin, 1985);
- Barthelme, Donald, Sixty Stories (New York: E. P. Dutton, Inc., 1982, pp.14-23);
- Complete Works of William Shakespeare, The (Feltham, Middlesex: the Hamlyn Publishing Group Ltd., 1968/1958);
- Cornwell, Neil, The Absurd in Literature (Manchester: Manchester University Press, 2006);
- Cotterell, Arthur et al., The Ultimate Encyclopedia of Mythology (London: Hermes House, 2004);
- Counterparts. Classic and Contemporary American Short Stories, Edited with an Introduction by Dean Flower (New York: Fawcett Publications, 1971);
- Dictionary of Classical Mythology by J. E. Zimmerman (New York/Toronto/London: Bantam Books, 1965/1964);
- Dictionary of Cultural and Critical Theory, A, ed. Michael Payne (Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 1999/1996);
- Dictionary of Modern Critical Terms, A, ed. Roger Fowler, rev. and enlarged ed. (London and New York: Routledge and Kegan Paul, 1987/1973);
- Donald Barthelme by Jessamyn West, <http://www.jessamyn.com/barth>;
- Donald Barthelme. The Art of Fiction No66, interview in the Paris Review by J. D. O’Hara, www.theparisreview.org/.../the-art-of-fiction-no-66-donald-barthelme;
- Festinger, Leon, A Theory of Cognitive Dissonance (Stanford, CA: Stanford University Press, 1957);
- Foley, Michael, The Age of Absurdity: Why Modern Life Makes It Hard to Be Happy (New York: Simon and Schuster, 2010);
- Holy Bible. New International Version, NIV, by Biblica Inc., 2011/1973;
- Hyde, Lewis, Trickster Makes This World (New York: Farrar, Strauss, and Giroux, 1998);
- Johnston, Carol Ann, Eudora Welty: A Study of the Short Fiction (New York: Twayne Publishers, 1997);
- McLeod, S. A., “Cognitive Dissonance,” <http://www.simplypsychology.org/cognitive-dissonance.html>;
- Marrs, Suzanne, Eudora Welty: A Biography (Orlando, Fla.: Harcourt, 2005);
- Pingatore, Diana R., A Reader’s Guide to the Short Stories of Eudora Welty (New York: G. K. Hall & Co., 1996);
- Radin, Paul, The Trickster (New York: Bell Publishing Company, 1956);
- Roe, Barbara L., Donald Barthelme: A Study of the Short Fiction (New York: Twayne, 1992);
- Shimkus, James, Aspects of King MacLain in Eudora Welty’s The Golden Apples, MA Thesis, Georgia State University, 2006, scholarworks.gsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article...;

Solomon, Robert C., From Rationalism to Existentialism (Roman and Littlefield, 2001);
Tallack, Douglas, Twentieth-Century America. The Intellectual and Cultural Context (London and New York: Longman, 1991);
Trachtenberg, Stanley, Understanding Donald Barthelme (Columbia, S. C.: Univ. of South Carolina Press, 1990);
20th-Century American Literature, ed. and introd. by Warren French (New York: St. Martin's Press, 1980);
Welty, Eudora, The Collected Stories (New York: Harcourt, 1980);
Zhuangzi (Stanford Encyclopedia of Philosophy), plato.stanford.edu/entries/zhuangzi; The Complete Works of Chuang-Tzu (New York: Columbia University Press, 1968).

BETWEEN SPACES - MIROSLAV KRLEŽA

Carmen Dărăbuș

Assoc. Prof., Ph.D., Technical University of Cluj-Napoca, CUNBM

Abstract: Literature has always been a way of translating socio-anthropological and cultural fingerprints of man in relation to its environment. Time and space are playable in realistic canon or coded, and insert characters in time and space is marking them strongly, articulating the identity, and possibly change it, especially at the level of the inner life. In his trilogy, the Croatian writer Miroslav Krleža (1893-1981), composed by the novles The Return of Philip Latinowicz (1932), On the Edge of Reason (1938), The Banquet in Blitva (1939), the characters themselves shape themselves, recomposing themselves depending to at least two spaces: in the first novel, regaining the authenticity by turning in Dalmatia after the Western artistic experiences; in the second novel - space prison and leaving in Italy from his homeland rebuild itself after the relinquishment of the mask, the interior plan success, but failure in socially because others remain the same; in the third – Blitva and Blatva are countries in mirror, and the shelter in the second country is a failure.

Keywords: Croatian literature, cultural spaces, dystopia, post-modern literature.

I consider that the appropriation of operational concepts and the building a practical analysis of the texts of the universal culture, understanding the concepts of culture and civilization as moments of synthesis and analysis, knowing moments from the evolution of universal culture and civilization from different periods, with their specific, the integration of the Romanian cultural phenomenon in the European one - all this is possible through the careful reading of the text. Thus, it can shed light on the continuities and ruptures between them, alongside trends more or less obscure, but working in the basement of evolution. Recent studies show that more and more artistic literature has become dependent on external areas of the factor. This trans-esthetic phenomenon generates what has been called, the conventional post-literature. The term coagulates methodological trends aimed at researching literature, characterized by the merging of specific methods, in classic mode, the various disciplines: anthropology, sociology, philosophy, and even new technologies. Roland Barthes, Gilles Deleuze, Felix Guattari, Jacques Derrida, Madison Morrison etc. - initiate, through their writings, this movement of hybridization. Gilles Deleuze and Felix Guattari creates a set of ontological hermeneutics based on multiplicity, in that the most important role plays the movement from knowledge interest towards existence, and the image is the product of such heterogeneous articulated collaboration. Art, science and philosophy must participate in a team for a vision as well as more complex existence. This hybridization, this form of syncretism, meanwhile, seems to best represent the variety of the contemporary world. Literary imagination take over, particularly at the level of character, self expression searches at the artistic level, completion of the road from high fashion, from integration in a specific artistic

orientation up to finding perennial coordinated. The novel *The Return of Philip Latinowicz* (in his native Dalmatia) by the Croatian writer Miroslav Krleža, is the first novel of a triptych (and considered his masterpiece), which follows *On the Edge of Reason*, and *The Banquet in Blitva*. The first one represents the condition of the artist, its initial hesitation and seeking his vocation that general and individual expression chosen; second - the affirmation of moral values, the honesty in a world forged by the decencies and processes stemming from stereotypes of behavior; the third – the image of dictatorship, and especially the image the dictator, that transcends the Balkan space image towards universality.

The main character of the book, Philip Latinowicz, artist internalized returned home after seventeen years of absence, he is split between one need to retrieve the source of inspiration in the places of origin, to customize the world painting (regionalism), and its recognition of the value of the cultural center of Europe, Paris (universalism), where it turns to finding peace. Sudden rupture of a domestic universe, in early youth, despite the turpitudes, gives the feeling of reality eternal rift; become an abstract painter, essayist, fauvist appreciated in the field of fine arts, he feels a real hunger cannot be found neither in the world of adoption, nor in the universe of the books:” Since he lost direct contact with life, and that happened so long ago, since that time, for more than thirty years, he had tried to go to it, but it was never end” (Krleža 1968: 30-31). The temptation of returning to Dalmatia is dictated by the need to satisfy fully, to cure a protester, fragmentary ego, somehow always immature; thirst of shape, of material, of real is substituted for by the daring fauvist chromatic. Weaned off it by the world as he left, found a heterogeneous, decadent Croatia (the so-called coterie of "good world") and one in the other barbarous coating; first receiving art through stereotypes of snobbish judgment, and the other - it is totally insensitive to art:” "These brutal and harsh jibs of cannibals they mess with their lead and they do not represent any interest in painting, there are just dirt. [...]Each person crawling the vast concentric circles of its existence” (Krleža 1968: 39-40) - so people who can't overcome the condition than at most formal level. Looking back, in the Bohemian Paris is, in fact, the failure of the self which refuses to learn from the past, which hasn't he found compensative fulfillment in present:” Under this energetic network, under the veil through where it glimpse the tissues, under this no-intelligible net, lies buried his identity, mysteriously hidden somewhere” (Krleža 1968: 51). The regard in the mirror once in his native country, confirms that between yesterday and today there is a subtle deck cannot be canceled, to be entered in reverse order to deal with it. He not found itself in the boring, till now, Pannonia Superior landscapes; all begin to look like watercolors, the pictorial imagery woven into different luminescent expressions, waiting to be fixed on the easel. The book is constructed from this temporal segments, the evocation of the past close (the Western experience of Philip Latinowicz), and further (through various family histories). Returned to the country to replenish her biological and artistic self identity (the explanation of his true paternity) he is perceived, how flattering, as a catalyst germ for the arts ‘development his country, in a speech uttered by Silvia Liepac, by personal reasons, (to have a good relationship with a stepson, but also biological, if it is credible the final explanation done by Kazimiera Regina Valenti Latinovicz, concerning at the biological father of her son:” people like him, having tan European class, are exceptional, rare appearances from all points of view and from an extreme importance to the development of our general culture, especially considering the sad state of our backwardness in this area, and in particular in the field of fine arts” (Krleža 1968: 152). Finding an artistic communication, but at the same time affordable is the supreme effort of any artist because a sophisticated obscurity assuring them a limited niche of interest.

Research teams in the framework of the interdisciplinary projects are increasingly numerous. In the controversial context and universal approaches of the compared literature, summarized the Romanian guidelines synthesize events from the French cultural space (centrist, par excellence, at least as a starting point), from the German one, but also from the transatlantic

one, and there's no extraneous in the contemporary period approaches what start from inter-textuality ethics and from literature and from the post-literature - concept that translates interdisciplinary approaches effort from contemporary hermeneutics, meeting various types of knowledge (artistic philosophical, scientific, the latter often acting as mediator). Starting with analogies based on themes, motifs, and literary and artistic genres, typologies and literary canons until to identify the mythical substrate of a common humanity - are experienced significant levels within the history of the concept of *comparative literature*.

Modernity brings us contexts under globalization, cosmopolitan, so the specialist in comparison must relate to various fields, including technical and financial world, as social background transferred to the book. It's a changing world, in which classical approaches are increasingly vulnerable to criticism, and replace with the one. The methodology of this object of study, comparative literature, it remains difficult to set out in the matrix of a single theory, given the complexity of the domain, complexity generated by various cultures, historical and cultural heterogeneity of the ages, locations and the various areas of linguistic knowledge that get involved more and more. World literature shows and held in balance in their opposite relations in their collaboration: bookish/ existence, mythical/real, North/South, signifier/signified, human/divine, tradition/modernity, constituting literary baggage very divers in hermeneutics way, the which cannot be ignored, despite the sometimes spectacular developments, social landscape. Comparative literature, I consider myself, put it best in value these opposite relations inserted in literary texts. As the main object of the study of comparative literature is the study of international literary relations, with reference to the supranational perspective, considering the application of the concept of the concept of comparison, the development and application of mechanisms of functioning of the comparison in the field of culture methods, fundamental ways to regenerate the comparison.

Knowledge of the ages and literary currents, in their general and particular features from country to country, the divergence and convergence of dialectic, similarity and difference, identifying a common sense and a uniform methodology to be functional. Basis of the typological relations is the comparison; it not interested in the first place the fact in this area, but their consistent implementation. The comparison is a hermeneutics approach, and contact the analogy to complement each other: typological comparison, genetic comparison, the inter-textual processes that can be represented and interpreted in the sense in which their movement is perceived as a shift from a socio-historical context and language to another, a characteristic phenomenon of multiple domains of human expression, that entails restructuring, creating new images, protean interpretations or reinterpretations from the same text. In practice and in formative way, the knowledge of various cultural spaces through literature facilitates identification of cultural variables, familiarity with norms, rituals, cultural taboos. Are released to the work means to observe, interpret and manage the reality of the ethno-sociolinguistic diversity, improving responsiveness to their own cultural norms, use and correct interpretation of cultural codes. The modern world cannot be understood and traced in a static, closed vision, but in the light of constant changes, that propose to submit action model, that allow the reorientation of perception for the purposes of the intercultural phenomena.

On the Edge of Reason (1938) is the second novel of the Miroslav Krleža's trilogy. The novel unfolds in three planes of the dissolution of the individual, but at the same time the recovery of authentic and honest individual with himself: the detention, which includes the process of detention period and theorizing about the types of *Weltanschauung* (conceptions about world), then after detention with his reconfirmation of the principles of life, regained after the release of the mask. Nameless character, feels inside smoldering a destructive force which prevents it to live with integrity because he began to think that it's natural to wear as others, immersed in a pestilential puddle, degraded and degrading forms of an authentic life. The character is the legal representative of the Domaćinski's corporation, doctor in law, married

with Agnesa, not even ever the target of gossips - because of what he considered to be his discreet way to live – even if the *appétit* of the small town for gossips was very consistent, inversely proportional to the size of the place, as usually happens: "In our small town its gossip and defame everywhere (as in all pitiable small towns which play metropolis, from which reasons assume, in their obscure and returned provinces, all sorts of tasks across their powers)" (Ibidem: 17). Mixed in the world of the people which "walk a topper", he becomes, in thirty years, after the end of First World War during which he is injured, a *homo cylindriacus*, indistinct, which begins to differentiate when he give off his name. The Kafkian plasma seems to have swallowed forever. Successive waves of prejudices were grayish, were tried, they gained the status of moral and human values of a time and a place, even universal, mutilating the reason and the sensitivity. The flash of a seconds when he decides to say what she thinks of the mask filter, which no longer works, puts life into the abyss, having realized, while speaking, that "we are all masks; we are all wearing makeup and each of us feels the need to lay down a mask, to clean, to give voice to his thoughts once the innermost" (Krlęža 1969: 28). The radiography of his road is considering the gradual loss of distance between oneself and the world, small steps that you do not approach the harsher realities, but alienates, supports masks which are creeping up on the individual's authentic nature until the merger, which in the end can no longer distinguish the substance of protean forms. After the incident, this has increasingly as a litmus paper which highlights the characters, the tolerant person changes. He is sentenced to prison for imaginary guilt; in fact, because he defied the false elite that defend their interests, experiences, assuming that space, and other experiences. The prison is another opportunity to live experiences that diversify them knowledge about humanity; the gallery of characters who populate the jail has a history to say: Valent Vudriga, the housebreaker Matko discuss each of his perspective, but also from different spatial-cultural perspectives (Christian, Buddhist, West-European) the conception of the world, the annihilation of the differences between them and the need to assimilate the concept or the other (*Weltanschauung*), to figure out how to save the moral or just social. What for a culture is absurd, for another it's way of life, which for a crop is forbidden, for another it is even advisable - conceptual unit is given to the idea of consistency: "Absurd idea is an idea whose elements are incompatible; absurd judgment is a judgment which contains or involves an inconsistency; an absurd reasoning is fallacious reasoning formally" (Lalande 1956: 11). Crushed, is allowed, exceptionally, to keep the lamp lit in the cell until late, and even allowed access to books. The world of dream and awake is another somewhat privileged space because it recalls the experiences of war and his love for Vanda, the only authentic moments in his life. Given that the milestones of the authenticity of love, far behind and the time of the revolt that has scandalized the city, will be able to say that he did not have an existence altogether in vain, because everyone's debt is "the man to make himself a man, not for others" ((Krlęža 1969: 283). Out of prison, he makes a trip to Italy, where, again, that's the police sought for a fault which does not belong to them. Further remains immune to blackmail and delation, in their Balkan-central European variants, does not want to be saved by clicking the games of others. The escape from absurdity in revolt (following the first two steps of the Camus' creation, the absurd man rebelled without reaching salvation through human solidarity) is a way of individual protest dissolved into oblivion with its marginalization.

Interculturality is the ensemble of the process for the establishment of relations based on mutual respect between different cultures and language. The interest in the fields of interculturality is natural in the context of multiplication to movement of populations, whether temporary or permanent, and in the context of economic globalization. Starting from the concept of *tectonics* (*architectural tectonics*), aspects reveled by de Oscar Walzel¹ and Liviu

¹ Cf. Oscar Walzel(1976). *Conținut și formă în opera poetică*, București: Editura Univers.

Rusu², the hermeneutics of arts starts by the idea that all these things are the sediments from the artistic experience in various formative processes. The first comparative instrument definition of the comparative act – “to approach the literature to other fields of knowledge or expression” (Robert Escarpit³) - named also what means to undertake the general literature, for example when approaching a literary text by the cinema adaptation, by a painting or a song sheet music, when literature and history, literature and psychoanalysis are confronted.

Therefore the comparison filed it is a multidisciplinary area, which is not confined to the literary text, but appeals to various fields - mythology, anthropology, sociology, history of ideas and mentalities – having as elements of communication the symbologie, the hermeneutics, the cultural image. Reading involves implicitly comparing – the fiction with our experiences, with others readings etc., so the comparative method has worked empirically in literature and rhetoric study of all time, only the conceptualizations began to appear much later. The traditional comparison relies on genetic comparison, but the modernity proved the prevalence of typological references. Universal culture, the comparison phenomena create a tolerant approach, encouraging the complex development of the human spirit, avoiding any kind of isolation, putting permanent emphasis on the formative side. The constant interest for comparative study areas is related to aspiration towards a wider knowledge, creating theoretical supports for new visions on the universality of the values generated by the genius of each people.

Balkan space was and remains heavily influenced by a wide variety of ideologies, so it works in a diachronically and synchronically way. *The Banquet in Blitva* by Miroslav Krleža it is the last book in the trilogy written in the first half of the twentieth century. Blitva is an imaginary space proposed by the Croatian author, is a synthesis of dense dictatorship not only in the Balkans, but also with strong allusions (played mostly through symbolism onomastics) sent to the central European and the Western area. Blitva and Blatva are two countries with small mirrored distortions and specific shades of barely end world war (the first), countries escaped out under the “Hunian yoke” and “the Aragonian yoke”. After the “thirty European peoples have been slaughtered for four years and in this sea of blood appeared Blitva, a small iron toy, *Blitva Restituta* - or all whom Colonel Barutanski wanted to compromise them as Patriots”(Krleža 1986: 13), as it appeared, and *Blatvia Resurrecta*. Therefore, an ancient history of compositions and decompositions of Empires and the Federation in the Balkans and in Central Europe, however altogether until today, when the echo of some claims for part of the time on either side of borders keep awake the attention of Europe. Colonel Kristian Barutanski, retrieved on the history stage by hazard as the Pantocrator of the country, it establishes residence in the castle of Beauregard, privileged space originally, transforms, in turn, as happens with all paranoid dictators, in a luxurious prison for himself and his entourage, place where for plotting attacks, he sees conspiracies everywhere, and conspirators, and less able to make the difference between friends and enemies, not accepting the idea of neutrality. Childhood friends, Colonel Barutanski and lawyer legal journalist PhD Niels Nielsen internalize differently through the events that pass: the first is worn by hazard Castle Beauregard as lord protector after he removes doctor Mujikovski and Kavalierski, while the last one always keeps a safe distance toward fake patriotic manifestations, opportunistic reasons. The Colonel will be the one who will dictate the way of life. Nielson will go to be part of the protestant nucleus and will flee in Blatva. Via Hunia towards the refuge to Blatvia, he finds that only design and puppets are other than in its own country: "The Huns and Blatvians have based (as all peoples living in this cursed) their

² Cf. Liviu Rusu (2005). *Eseu despre creația artistică. Contribuții la o estetică dinamică*, Cluj-Napoca: Editura Dacia.

³ Robert Escarpit (1980). *De la sociologia literaturii la teoria comunicării: studii și eseuri*, București: Editura Științifică și Enciclopedică. Antologie, studiu introductiv, note, revizia textelor. tabel cronologic și glosar terminologic de Constantin Crișan traducere de Sanda Chiose Crișan.

political on mutual denials"(Ibidem: 285). In the symbolic town Vaida-Hunen it was organized a triumphant reception, a sumptuous banquet is offered in his honor, the Mayor of the city, Gorbo-Dador Jekenö says a toast especially on behalf of his party that assumes the credit to facilitate our shelters from a dictatorial regime to a space of freedom, but it turns out free Barutanski regime, and not another form of dictatorship, a variation on the same theme. Arrived in Blatvia, Nielsen is the target of some deletions made its way by both the Barutanski and the "Legionnaires" rule of adoption. Here also, artists approved by the authorities, do the honors, giving a surface a polish that hides the same rhythmic downloads instability, violence, culture of assassination. Here the castle Beauregard, of which fled, in Blatva it is Belvedere, the father General is Bellonis-Bellonen, it is a variation of the Colonel Barutanski, the Police Minister, Kantorowicz, has as Blatvian clone the Minister Reykjavis, and the President Roman Raievski is, here, Kristofor Blatwitzki. The existence becomes a great banquet comprising a succession of banquets between States which function like interconnected vessels through which flows the Jamaica rum, cognac, champagne and vodka.

BIBLIOGRAPHY

Assunto, Rosario (1983). *Universul ca spectacol*. București: Editura Meridiane. Traducere de Florina Nicolae.

Camus, Albert (1969). *Mitul lui Sisif*, Traducere, prefață și note de Irina Mavrodin, București: Editura pentru Literatură Universală.

Dărăbuș, Carmen (2014). *În lumea ex-îugoslavă. Literatura ca studiu cultural*. Cluj-Napoca: Risoprint.

Escarpit, Robert (1980). *De la sociologia literaturii la teoria comunicării: studii și eseuri*, București: Editura Științifică și Enciclopedică. Antologie, studiu introductiv, note, revizia textelor, tabel cronologic și glosar terminologic de Constantin Crișan; traducere de Sanda Chiose Crișan.

Krleža, Miroslav (1968). *Întoarcerea lui Filip Latinovicz*. București: Editura pentru Literatură Universală. În românește de Virgil Teodorescu și Radu Flora.

Krleža, Miroslav (1969). *La hotarele rațiunii*, București: Editura pentru Literatură Universală, În românește de Gellu Naum și D. Radimac.

Krleža, Miroslav (1986) *Banchet în Blitvania*, București, Editura Univers. Traducere, prefață și note de Constantin Ghirdă.

Lalande, A. (1956). *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris : P.U.F.

Nedelcu, Octavia (2009). *Ipostaze (post)moderniste în literaturile sârbă și croată*. Editura Universității din București.

Prevelakis, G. (2001). *Balcanii. Cultură și geopolitică*. București, Editura Corint.

Rusu, Liviu (2005). *Eseu despre creația artistică. Contribuții la o estetică dinamică*, Cluj-Napoca: Editura Dacia.

Walzel, Oscar (1976). *Conținut și formă în opera poetică*, București: Editura Univers.

ANALYSIS OF THE CONNOTATIVE AND DENOTATIVE MEANINGS OF THE TERM "DRAGON" (BALAUR) AS IT APPEARS IN THE ROMANIAN PHYTONYMY

Radu Drăgulescu

Assoc. Prof., PhD, „Lucian Blaga” University of Sibiu

Abstract: Many of the romanian phytonyms are directly related to the dragon („balaur”). Like in other folkloric creations, in our ethnobotany this being has a majority of evil representations, portrayed as a ferocious living form. Our paper aims to reveal an inventory, an interpretation and a statistic of romanian names of plants which implicates the word „balaur”, spread through the botanical terminology, a phenomenon which, as considered by E. Coșeriu is not enough highlighted (given that the individual speaker became creator of language / poetry whenever he named a flower. Botanical popular terminology has primarily a practical value, designating, distinguishing and categorizing elements of the plant kingdom within the given natural reign, but also has a high theoretical significance, especially for linguists, both by the ethimons to which they send back and by the metaphorical meanings the phytonyms mostly have.

Keywords: romanian phytonyms, conotation, denotation, etnobotany, balaur, dragon

Analiza noastră pornește de la colaborarea cu Constantin Drăgulescu, în vederea realizării *Dicționarului explicativ al fitonimelor românești*¹, care completează substanțial *Dicționarul* lui Al. Borza², ce cuprinde, pe lângă câteva mii de nume de plante maghiare, săsești, germane, franțuzești, engleze, rusești, ucraineene, sârbești, bulgărești, turcești, și 10.906 nume românești de plante pentru 2.095 specii. Prin publicarea *Dicționarului explicativ al fitonimelor românești* și a *Dicționarului de fitonime românești*³, Constantin Drăgulescu a ridicat numărul numelor românești de plante cunoscute la 21.839 fitonime cunoscute până în prezent, fitonime care aparțin unui număr de 3.227 specii de plante indigene și exotice, spontane și cultivate. La acestea se adaugă 3.070 nume de soiuri și 612 termeni care desemnează de părți (organe) de plante. Astfel, fitonimia românească însumează, deocamdată, peste douăzeci și șase de mii de termeni.

Termenul *balaur* are etimologie necunoscută conform DLR (2010), posibil element autohton cf. alb. tosc bollë și gheg bullar cu semnificația „șarpe (mare)”, „șarpe de apă”, în limba română existând și termenul *bală* „animal monstruos, duh necurat din povești”⁴. Apare în textele lui Varlaam și Dosoftei, dar conform DELR (2012) apăsarea deja la 1480 ca antropomim.

În tradiția populară românească, termenul desemnează un monstru ofidian, uneori înaripat, cu unul, trei, șapte, nouă sau douăsprezece capete. Nu numai că are formă de șarpe, dar românii presupuneau că, la origini, era șarpe. Se transformă, fie într-o zi de primăvară, în urma ingerării unei mărgeli făurită din balele amestecate ale unei adunări de șerpi, fie stând

¹ Constantin Drăgulescu, *Dicționarul explicativ al fitonimelor românești*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2010.

² Al. Borza, *Dicționar etnobotanic*, București, Editura Academiei R.S.R., 1968.

³ Constantin Drăgulescu, *Dicționar de fitonime românești*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2014.

⁴ DELR, vol. I, A-B, București, Editura Academiei, 2012.

ascuns timp de șase ani, fără a-l vedea lumina soarelui și oamenii. În tradiția așa-zis recentă, balaurul trăiește pe fundul fântânilor, prin peșteri, prin codri neumblați și este malefici, în cea arhaică el reprezenta ființa primordială, întrupând haosul acvatic precosmogonic⁵. În opinia lui Andrei Oișteanu, balaurul – principiu al Haosului – nu era independent (așa cum considera Traian Herseni), ci era doar unul dintre termenii unui binom cosmologic arhetipal (celălalt termen fiind, evident, eroul demiurg, cel care, învingând balaurul, pune Ordine în Haos sau, cu alte cuvinte, transformă Haosul în Cosmos, în Lume). În toate legendele cosmologice în care Fărtatul sau Dumnezeu creează inițial Arborele Lumii în vastul întins de ape, la rădăcina lui se află un șarpe-balaur, identificat ulterior cu dracul, punând un semn de egalitate între acesta și apele primordiale, haosul acvatic precosmogonic. Unele legende românești specifică pedeapsa aplicată de Fărtat șarpelui care urzea împotriva acestuia: Fărtatul îl aruncă în hâu și îi poruncește să se încolăcească de nouă ori în jurul pământului și să îl apere de „prăpădul apelor”. Balaurul va avea un rol hidrometeorologic în numeroase legende și tradiții românești și adesea este pus în relație cu solomonarii. În urma presiunilor exercitate de Biserică și doctrina creștină, balaurul a devenit din monstrul primordial cosmologic un monstru malefic, iar solomonarii din niște oameni pioși au devenit vrăjitori ce și-au vândut sufletele diavolului. Vechea religie a fost transformată în magie, daimonii în demoni, iar vechii preoți în vrăjitori.

Un aspect interesant este cel al „legării” balaurului, motiv detaliat de Andrei Oișteanu în mai multe locuri⁶. În prima lui fază, motivul implica doar balaurul și o fecioară. Numeroase imagini înfățișează fata ținând balaurul legat cu un cordon, un lanț sau tot soiul de alte legături (Marea desfrânată din Apocalips ține în frâu un balaur cu șapte capete), inclusiv, precum în cazul Sfintei Martha, cu propria centură de castitate (o aluzie transparentă la pierderea fecioriei). Actul implică erotism și subscriem și noi ipotezei conform căreia, inițial, foamea balaurului se referea la foamea sexuală. Acestuia i se ofereau, din partea unei comunități, întotdeauna fete (de multe ori îmbrăcate în straie de mireasă), pe malul unei ape sau la gura unei peșteri. Fata îl potolea și îl „lega”. Într-o epocă ulterioară, fetei i-a fost refuzată calitatea de eroină, a fost transformată într-o biată victimă, fiind introdus un fecior care să o salveze (inclusiv Sf. Gheorghe). În mituri și în basme, inevitabil, salvatorul se va căsători cu fata. Se impune o structură socială patriarhală, cultul Zeului-Tată-Cer în dauna cultului Zeiței-Mamă-Pământ⁷. Odată cu expansiunea creștinismului, cel care este legat sau cu care fata stabilește legături nu mai este balaurul, dragonul, șarpele „draco”, ci un înlocuitor al său, impus de noua religie, „dracul”. Astfel, la Toulouse, în 1275, a avut loc prima ardere pe rug a unei femei acuzate de presupuse relații (sexuale) cu diavolul. Este inițiat un lung și rușinos șir de atrocități săvârșite „în numele Domnului”. Într-o altă lucrare⁸ am identificat un număr de 69 de fitonime românești create cu ajutorul termenului „drac” cf. gr. drákon „drac”, lat. draco „dragon, balaur, șarpe”. Dumitru Bejan⁹ arată că în fitonimia românească, din domeniul ființelor supra- (sau sub) naturale, ireale, termenul *drac* este constituentul lexical cel mai frecvent în formarea denumirilor populare românești de plante. Din păcate, autorul nu prezintă nicio dovadă în acest sens. De asemenea, face precizarea, cum că uneori e mai greu de explicat care este semnificația cuvântului *drac*. Din analiza noastră reiese, că plantele se numesc astfel, în primul rând, datorită aspectului lor, cu rare excepții, neplăcut sau pentru că au un miros neplăcut. Urmează, ca număr,

⁵ Traian Herseni, *Le dragon dace*, in *Ethnologica*, nr 1, 1979, p. 13-22, apud Andrei Oișteanu, *Ordine și Haos. Mit și magie în cultura tradițională românească*, Iași, Editura Polirom, 2013, e-book, subcapitolul Balaur-solomonar.

⁶ Andrei Oișteanu, *Sexualitate și societate. Istorie, religie și literatură*, Iași, Editura Polirom, 2016; *Ordine și Haos. Mit și magie în cultura tradițională românească*, Iași, Editura Polirom, 2013.

⁷ Andrei Oișteanu, *Sexualitate și societate. Istorie, religie și literatură*, Iași, Editura Polirom, 2016, p. 175.

⁸ Radu Drăgulescu, *Linguistic considerations on romanian phytonyms created with the term drac „devil”*, in *Discourse as a form of multiculturalism in literature and communication*, Section: Language and Discourse, Târgu-Mureș, Editura Arhipelag XXI Press, 2015, p. 375-389, lucrarea poate fi consultată la <http://www.upm.ro/ldmd/LDMD-03/Lds/Lds%2003%2039.pdf> sau <http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/V2043/pdf>, ambele accesate la 24 ianuarie 2017.

⁹ Dumitru Bejan, *Nume românești de plante*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1991, p. 97.

denumirile provenite din calcuri sau etimologii populare, apoi speciile necomestibile. Ultimele două locuri sunt ocupate de fitonimele plantelor parazitare și cele ale căror explicații sunt de natură mitologică, religioasă etc. Cu siguranță, în denumirile populare românești de plante, etimonul latin al termenului drac nu este reprezentat în sensul său propriu. Oamenii din popor au trecut lexemul prin filtrul religios (nu neapărat creștin) sau mitologic. Informatorii noștri nu îl asociază pe diavol cu șarpele, nici măcar cu referire la episodul păcatului originar, constituentul lexical al fitonimelor analizate exprimând cu precădere atribute neplăcute, necurate, nefirești sau dăunătoare omului.

Pe una dintre cele 25 de plăcuțe de argint descoperite la Letnița, regiunea Loveci din nordul Bulgariei, plăcuțe datând în secolul al IV-lea î.e.n, incluse în fondul de artă traco-getică, apare, stând în picioare, un personaj feminin (identificat de specialiști ca fiind Cora sau Hecate – protectoarea vrăjitoarelor) care ține în mâna dreaptă o pateră, iar mâna stângă o ține pe gâtul unui balaur tricefal, aflat în poziție verticală. Pe o altă plăcuță din același tezaur, apare tot un personaj feminin (identificat cu o nereidă sau Marea Zeiță a tracilor) care ține de căpăstru un balaur hipocefal și pare că îl călărește, așezată cu ambele picioare pe aceeași parte. Balaurii sunt călăriți și de solomonari în credința poporului român. Pe o faleră de argint datând din secolul al II-lea î.e.n, descoperită la Lupu, Cergău, jud. Alba, apare un personaj feminin care ține într-o mână un vas cu toarte, iar în cealaltă un șarpe mare.

Zeița întruchipată pe cele două plăcuțe de argint ar putea fi Bendis, zeiță a lunii, a pădurilor și a farmecelor, protectoare a femeilor. Tomaschek, Decev, Gh. Mușu, Mircea Eliade ș.a., au indicat ca sursă a teonimului rădăcina indo-europeană *bhendh „a lega”, de unde germ. Binden, Bund, Band, engl. bind, rom. Bandă, bentiță etc.¹⁰. Această etimologie a fost respinsă de I.I. Russu¹¹. O preoteasă a acestei zeițe, Medeea, o ilustrează călătorind prin văzduh într-un car tras de balauri, iar Diodor din Sicilia notează că, pentru a demonstra populației din Tesalia puterile cu care era investită, Medeea a făcut să apară „chipurile unor balauri” pe care pretindea că îi adusese zeița Artemis/Bendis. Referiri la această preoteasă fac și Platon, Aristotel și Ovidiu. Numele Bendis a fost treptat abandonat în favoarea celui roman, Diana, care a generat ulterior din Sancta Diana numele Sânziana și sânzienne, incluziv fitonimul. Sânziennele paralizază, „leagă” feciorii care le surprind dansând sau cântând sau pe cei care încalcă diferite tabuuri.

Aspectele și implicațiile mitologice ale balaurului sunt mult prea complexe pentru a putea fi expuse în această lucrare care își propune să prezinte cum se reflectă acestea în denumirile românești de plante. O sursă bogată de material lingvistic (atât la nivel denotativ cât și conotativ) în privința reprezentărilor balaurului în tradiția românească, îl constituie fitonimia.

Între fitonimele românești am identificat un număr de nouă care implică imaginea balaurului, dintre care cinci sunt create cu ajutorul termenului *balaur*. Nu am analizat fitonimele ce fac referire la șarpe, acestea constituind obiectul unei alte lucrări¹², în care am analizat numărul mare de fitonimele românești - 83¹³ - create cu ajutorul termenului „șarpe” < lat. *serpens*¹⁴, lat. *serpes* < lat. *serpens*¹⁵, în opinia lui Vinereau¹⁶, recurgând la Diez, Pușcariu,

¹⁰ Andrei Oișteanu, *Ordine și Haos. Mit și magie în cultura tradițională românească*, Iași, Editura Polirom, 2013, e-book, subcapitolul Balaur-solomonar.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Radu Drăgulescu, *Considerații lingvistice cu privire la fitonimele românești create cu ajutorul termenului „șarpe”*, în *Analele Universității „Ovidius” din Constanța*, Seria Filologie, XXVII, (2), p. 305-317, lucrare ce poate fi consultată aici: <http://www.diacronia.ro/en/indexing/details/A24379/pdf> (accesat la 24 ianuarie 2017).

¹³ Am luat în calcul toate fitonimele înregistrate, chiar și cu pronunție identică, în cazul în care denumesc specii diferite de plante de ex. șerpînță (1) / șerpînță (2). Atunci când denumesc aceeași specie, am ignorat pronunția diferită de ex. sârpun / serpun.

¹⁴ *Dicționarul limbii române*, XV (Spongiar-Ș), 2010.

¹⁵ Alexandru Ciorănescu, 2002, p. 685.

¹⁶ Mihai Vinereanu, 2009, p. 806.

Ciorănescu ș.a., derivarea directă din lat. *serpens*, este imposibilă, din punct de vedere fonetic, termenul putând fi prelatin, dat fiind skt. sarpati „a (se) târî”, v.ind. sarpa „șarpe”, alb. gjarpër „șarpe”, cf. rad. i.-e. *serp-, *srp- „a se târî” din care lat. serpo, -ere, v.ind. sárpati; lat. pop. serpes este etimonul oferit și de Candrea¹⁷ și de DEX, la Scriban: mlat. *sērpēs*, format din nom. cl. *sērpens*, gen. -*éntis*, vrom. șearpe, de unde și mold. lit. șerpe; vgr. *‘erpetón*, târător, scr. *sarpa-s*, șarpe; it. pg. *serpe*, *serpente*, pv. cat. *serp*, fr. *serpent*, sp. *sierpe*, *serpientel*; *serpens* la Șăineanu și în NoDEX. În lucrarea respectivă, am avut în vedere strict termenul „șarpe”, nu și substituenții săi, dubletele sinonimice etc. precum zmeu, balaur, viperă, năpârcă, târătoare, veveriță, gândac, pește, pepe ș.a. Nici în lucrarea de față nu ne vom referi în detaliu la sinonimia balaur-zmeu, aceasta constituind subiectul unei lucrări viitoare. Oponându-ne concepției semanticii clasice care nu recunoștea numelor decât relația de denotație, considerăm că sensul și semnificația rezidă din interacțiunea semnificațiilor, care preferă opoziția dintre semne inerente și aferente, motivația putând afecta porțiunea aferentă sensului contextual¹⁸.

Dintre fitonimele care implică balaurul, patru sunt concentrate într-un termen unic: *bălăurei*, *samcă*, *sancă* și *sămcuță*, primul un diminutiv plural, al doilea numele unei entități feminine malefice, cunoscută și sub numele de Avestița sau Aripa-diavolului (și altele mai puțin răspândite), al treilea, o formă regională a celui de al doilea, dar denumind specii diferite de plante, iar al patrulea un diminutiv al celui de al doilea.

Cinci se compun din doi termeni, toți formați prin hipotaxă, dintr-un substantiv în nominativ+substantiv în genitiv: *capul-dragonului*, *gura-balaurului*, *iarba-balaurului*, *oul-balaurului*, *porumbul-șarpelui*.

În privința posibilității studierii semantice a nomenclaturilor, Simina Terian consideră că „textemele realizează adeseori o reorganizare a opozițiilor echipolente din lexicul primar sub forma unor opoziții graduale și/sau privative”.¹⁹

Chiar dacă, la origine, multe dintre aceste configurații semantice au reprezentat metafore insolite, ele și-au pierdut, prin „repetare”, orice valoare „poetică”, devenind astfel expresii convenționale²⁰.

Am adoptat ortografia propusă de DOOM2, conform căruia se scriu cu cratimă substantivele compuse cu unitate semantică și gramaticală mai mică decât a celor scrise într-un cuvânt, eventual, cu articulare și flexiune și la primul element, având structura substantiv + prepoziție + substantiv, substantiv + substantiv în nominativ, substantiv (articulat) + substantiv în genitiv. De asemenea, DOOM2 prevede generalizarea scrierii cu cratimă a compuselor nesudate care denumesc specii distincte de plante²¹:

Bălăurei (*Galeopsis speciosa*): florile bilabiate ale plantei melifere au fost asemănată cu capete de mici balauri; planta se mai numește balbisă și lăcomele, denumiri sugerate, dacă nu chiar impuse, de aspectul de guri deschise. În cazul denumiri balbisă, în opinia lui Constantin Drăgulescu²² fitonimul ar proveni din tema balb- din care și verbul rom. a se bâlbâi, lat. Balbus, în prima parte a fitonimului identificând rad. i.-e. *bhel-, *bhlō- “floare, a înflori” sau rad. i.-e. *bhel- “a străluci”, *bhā-, *bhō- “lumină, a luci, a sclipi, noblețe”, iar în finalul său rad. i.-e. *bu- „buză” din care rom. buză, alb. buză „buză”.

¹⁷ Dicționarul enciclopedic ilustrat „Cartea Românească”, 1931, p. 1246.

¹⁸ Monica Borș, 2015, p. 32-33.

¹⁹ Simina-Maria Terian, *Textemele românești. O abordare din perspectiva lingvisticii integrale*, Iași, Institutul European, 2015; a se vedea și „Premise pentru o poetică a textemelor”, in: *EITM5*, Târgu Mureș http://www.upm.ro/facultati_departamente/stiinte_litere/conferinte/situl_integrare_europeana/Lucrari5/IETM5_Part41.pdf.

²⁰ Simina Terian, „Premise pentru o poetică a textemelor”, in *EITM5*, Târgu Mureș http://www.upm.ro/facultati_departamente/stiinte_litere/conferinte/situl_integrare_europeana/Lucrari5/IETM5_Part41.pdf.

²¹ DOOM2, p LXX-LXXIII.

²² Constantin Drăgulescu, *Dicționarul explicativ al fitonimelor românești*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2010.

Capul-dragonului (*Dracocephalum austriacum*, *Dracocephalum moldavicum*), este un calc după nume străin, în multe limbi fitonimele având aceeași semnificație, dată de aspectul florilor ca un cap, ca o gură de balaur sau dragon.

Gura-balaurului (*Hemerocallis fulva*) are flori mai mult sau mai puțin asemănătoare unor guri/boturi de balaur (a se vedea iarba-balaurului).

Iarba-balaurului, iarba-bălaurului (*Arum maculatum*, *Dracunculus vulgaris*, *Polygonum bistorta*), **oul-balaurului** (*Lasiosphaera gigantea*), referire la aspectul rizomilor (*Polygonum bistorta* și *Arum maculatum* au numele lat. dracontea) sau al inflorescenței/florilor și forma și mărimea ciupercii *Lasiosphaera gigantea*; *Polygonum bistorta* se numește și iarba-șarpelui, rădăcina-șerpilor, șerpăriță, datorită rădăcinii „încolăcite” ca un șarpe; numele iarba balaurului ar putea proveni din sinonimizarea termenului balaur cu zmeu/șarpe și receptarea fitonimului rus. goreț zmeinîi „troscotul-șarpelui” ca însemnând „troscotul/iarba zmeului.

Oul-balaurului (*Lasiosphaera gigantea*) a se vedea iarba-balaurului.

Porumbul-șarpelui (*Arum maculatum*) speciile au inflorescențe și/sau fructificații asemănătoare știuletelui de porumb dar, nefiind comestibile, au fost considerate ale șarpelui. *Arum maculatum* are tulpina în vârf cu inflorescența apărută de spat asemănătoare unui șarpe cu capul foarte mare/balaur (de unde numele gr. dracontion, lat. dracontium). S-a folosit în Antichitate contra mușcăturilor de șerpi.

Samcă (*Eryngium planum*, *Galium schultesii*) cf. subst. samcă ființă imaginară malefică, Avestița (v. sl. *vēštica cf. bg. veštica²³), vatămă în special gravidele (Sim. Fl. Marian), lăuzele și copiii acestora (Teodorescu, Candrea, Pamfile), regină a spiritelor rele (Pamfile) boală provocată copiilor de această ființă. Planta este numită samcă (< ucr., bg. samka „duh rău, diavol”) fiindcă este spinoasă, românii receptând sl. drači „mărăcine” ca drac(i) „diavol(i)”. Samcă desemnează și o boală a cailor (în zona Bistricioara-Borsec) și umflătura care se formează, uneori, sub pielea gâtului la vite (în zona Enisala-Babadag).

Sancă (*Elsholtzia ciliata*, *Lallemantia iberica*) florile seamănă cu niște capete de balaur sau șarpe, asimilat cu subst. drac. De comparat și cu bg. sanka „fantomă, duh necurat”.

Sâmcuță, sâmcuță (*Galium schultesii*, *Sisymbrium officinale*, *Veronica chamaedrys*) din subst. samcă „ființă imaginară rea, diavol; boală cauzată de această ființă” (< ucr. samka ori din sl. samŭka „femeie”) (a se vedea samcă). *Galium schultesii* se numește și sânziană-de-pădure, ceea ce permite legătura cu Samodiva „zână rea de pădure, drăgaică” (o specie înrudită, *Galium odoratum*, se numește muma pădurii). *Sisymbrium officinale* și *Veronica chamaedrys* s-au folosit contra colicilor și convulsiilor epileptiforme (ale copiilor). Platele se mai numesc și *Tu-mi-ai-zis* (*Galium schultesii*, *Sisymbrium officinale*), *tu-ne-ai zâs* (*Veronica chamaedrys*), *tunezisă* (*Veronica teucrium*), al treilea fitonim format, de fapt, din trei cuvinte tu-ne-zisă „tu nenumită/cu numele nerostit” adică tabu, fiindcă era considerată iarba șarpelui (și chiar are acest nume). Ultima specie are și numele cuibul necuratului, conform unor legende acesta ar fi spus la ce folosește planta. Rezultă că numele corect al speciilor de mai sus a fost, inițial, tu-ne-zis(ă) (tu < lat. tu, ne < sl. ne- și zis/zisă < a zice < lat. dicere). De altfel, în Dicționarul Borza fitonimul *tunezisă* s-a tipărit pentru *Veronica teucrium* însă, în lucrarea folosită ca sursă numele apare la *Veronica chamaedrys*. Sașii folosesc pentru *Veronica persica* numele ungenanntgekräutig „buruiiană nenumită”, posibil calc din română.

Fitonimele sunt sugerate în special de aspectul fizic al plantelor, apoi două denumiri au o explicație de natură mitologică și, în fine, una are o explicație de natură lingvistică, mai exact un calc.

²³ DELR 2012.

Implicațiile și simbolistica lumii vegetale în culturile tradiționale sunt evidente și îndelung discutate.

BIBLIOGRAPHY

- Bejan, Dumitru, *Nume românești de plante*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1991.
- Bidu-Vrâncănu, A., Călărașu, C., Ionescu Ruxăndoiu, L., Mancaș, M., Pană Dindelegan, G., *Dicționar de Științe ale Limbii*, București, Editura Științifică, 1997; București, Editura Nemira, 2001, reeditat în 2005.
- Borș, Monica, *Mitologii nominale în proza lui Mircea Eliade*, Iași, Editura Institutul European, 2015.
- Borza, Al. *Dicționar etnobotanic*, București, Editura Academiei R.S.R., 1968.
- Butură, V., *Enciclopedie de etnobotanică românească*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1979.
- Butură, V., *Enciclopedie de etnobotanică românească II. Credințe și obiceiuri despre plante*, Paris, 1988.
- Candrea, I. A., Adamescu, Gh., *Dicționarul enciclopedic ilustrat „Cartea românească”*, București, Editura Cartea Românească, 1932.
- Chivu, Gheorghe, *Dictionarium Valachico-Latinum. Primul dicționar al limbii române*, studiu introductiv, ediție, indici și glosar de Gh. Chivu, Editura Academiei Române, București, 2008.
- Chivu, Gheorghe, *Nume de plante în Dictionarium valachico-latinum, în Limba română. Controverse, delimitări, noi ipoteze, Actele celui de al 9-lea Colocviu al Catedrei de limba română*, I, Editura Universității din București, 2010, p. 333-340.
- Chivu, Gheorghe, *Nume de plante în texte românești vechi*, http://onomasticafelecan.ro/iconn2/proceedings/9_04_Chivu_Gheorghe_ICONN_2.pdf, accesat la 9 octombrie 2016.
- Ciorănescu, Alexandru, *Dicționarul etimologic al limbii române*, București, 2002.
- Dicționarul etimologic al limbii române*, I (A-B), București, Editura Academiei Române, 2010.
- Dicționarul etimologic al limbii române*, II (C-cizmă), București, Editura Academiei Române, 2015.
- Dicționarul limbii române*, (în XIX volume), București, Editura Academiei Române, 2010.
- Drăgulescu, Constantin, *Dicționar de fitonime românești*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2014.
- Drăgulescu, Constantin, *Dicționarul explicativ al fitonimelor românești*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2010.
- Drăgulescu, Constantin, Radu Drăgulescu, *Contribuții la cunoașterea limbii geto-dacilor. Denumirile dacice de plante*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga”, 2000.
- Drăgulescu, Constantin, Drăgulescu, Radu, 2014, *Considerații asupra unor lexeme daco-geto-trace*, Sibiu: Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu.
- Eliade, Mircea, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol I, Chișinău, Editura Universitas, 1994.
- Gledhill, David, *The Names of Plants*, fourth edition, Cambridge University Press, 2008.
- Gorovei, A., *Credințe și superstiții ale poporului român*, București. Editura Vestala, 2103.
- Hasdeu, B.P., *Etymologicum Magnum Romaniae*, București, 1894.
- Marian, Simion Florea, *Botanica poporană română*, vol. I Suceava, Editura Mușatinii, 2008, vol. II-III, București, Editura Academiei Române, 2010.
- Niculiță-Voronca, Elena, *Datinile și credințele poporului român. Adunate și așezate în ordine mitologică*, 2 vol., București, Editura Saeculum Vizual, 2008.

- Oișteanu, Andrei, *Sexualitate și societate. Istorie, religie și literatură*, Iași, Editura Polirom, 2016.
- Oișteanu, Andrei, *Ordine și Haos. Mit și magie în cultura tradițională românească*, Iași, Editura Polirom, 2013.
- Pamfile, Tudor, *Mitologia poporului român*, 2 vol., București, Editura Vestala, 2008.
- Russu, I. I., *Etnogeneza românilor*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981.
- Terian, Simina, „Premise pentru o poetică a textemelor”, in *EITM5*, Târgu Mureș
http://www.upm.ro/facultati_departamente/stiinte_litere/conferinte/situl_integrare_europeana/Lucrari5/IETM5_Part41.pdf.
- Terian, Simina-Maria, *Textemele românești. O abordare din perspectiva lingvisticii integrale*, Iași, Institutul European, 2015.
- Vinereanu, M., *Dicționarul etimologic al limbii române pe baza cercetărilor de indo-europenistică*, București, Editura Alcor Edimpex, ed. a 2-a, 2009.
- Vulcănescu, Romulus, *Mitologie română*, București, Editura Academiei, 1987.

CREATIVITY IN ADVERTISING

Carmen Neamțu

Assoc. Prof., PhD, "Aurel Vlaicu" State University, Arad

Abstract: The present work discusses creativity in advertising by offering a few directions that deserves to be deepened in the future. Here are some ingredients that play an important role in advertising discourse: text, image, voice. What is the easiest recipe for the construction of an ads? This is the presentation of a problem which the consumer encounter. Advertise demonstrates how the product can solve successfully the issue.

We will see the role played by the voice in commercials. Experts talk about the voice in a step-by-step complex including: intensity and duration of the voice. The paper presents an interview with Romanian actor Doru Nica that was involved in commercials, offering his perspective on the subject.

Key words: advertising, acting and creating a

Creativitatea în reclamă.

Lucrarea de față discută creativitatea în reclamă, oferind câteva direcții de aprofundat. Text, imagine, voce, iată câteva ingrediente ce joacă un rol important în discursul reclamei. Rețeta cea mai simplă pentru construcția unei reclame e prezentarea unei probleme pe care consumatorul o întâmpină. Reclama nu face altceva decât să demonstreze modul în care produsul poate rezolva cu succes problema.

Lucrarea prezintă un interviu cu actorul Doru Nica, implicat în câteva reclame de succes (Ciocolax, Scandia), oferindu-ne perspectiva lui asupra fenomenului.

Bărbați, părăsiți-vă femeile și mergeți la Carmen!

Cercetătorii din domeniul publicității au admis că putem vorbi de o strategie a creării mesajului reclamei. Conform teoriei jocurilor, strategia s-ar putea defini ca *ansamblu de reguli* care guvernează comportamentul jucătorului în orice situație de joc posibilă. Orice strategie implică un *SCOP* și câteva *REGULI* (prin care jucătorul își evaluează situația de joc și realizează mutările ce vor urma) și o *succesiune de alegeri* care traduc un *PLAN*. Strategia are neapărat un *SCOP*, acela de a convinge.

Pornind de la aceste departajări, am discutat cu artistul fotograf german de origine română, Marinela Brîncău (care a câștigat, în Germania, un premiu pentru cel mai reușit panou publicitar la opera *Carmen* de G. Bizet). Am dorit să aflăm dacă există vreo strategie în selecția elementele pe care le consideră importante în realizarea reclamei. Iată ce spune interviuatul: „Mesajul reclamei în acest caz îmi era foarte clar: *Carmen e o femeie frumoasă. Dar cum să fac asta? Cum s-o spun și celorlalți? Atunci am scris așa: «Bărbați, părăsiți-vă femeile și mergeți la Carmen!»*, fără să specific la care Carmen. Jos, am adăugat cu un alt corp de literă,

mai mic, sala unde avea loc concertul, ora exactă, filarmonica“.¹ Întrebat fiind care crede că e cel mai important lucru atunci când vrei să faci reclama unui produs, artistul consideră că: „*Cel mai important e să știi o informație de bază: pentru cine faci reclama, ce vrei să spui prin ea și, mai ales, cum. Pentru mine, faptul că sunt sub presiunea timpului mă favorizează creativ. Termenul limită al predării lucrării mă impulsionează să avansez. Cred însă că cel mai bine se muncește în echipă. Analiza în grup aduce succesul scontat*“. Încercând să dezvăluie secretul (dacă există unul!?) al reușitei unei reclame, M. Brîncău acordă elementului care șochează valoare de necontestat: „*Elementul șoc e cel mai important. Culori șocante, în combinații de fonduri galbene cu scrisuri albastre și fundaluri portocalii pe un scris violet*“. Referitor la imagine și retorica ei, direcțiile moderne de creație publicitară tind să supraliciteze importanța imaginii, a vizualului, în detrimentul mesajului scris, putându-se vorbi chiar de o tendință în afișajul stradal german, în sensul proliferării unor panouri pe care e desenată o spirală mare și în mijlocul ei un punct sub care stă scris textul: *Vedeți, reclama și-a făcut efectul pentru că v-am atras atenția*. În fața reclamelor de acest tip, receptorii au înaintat foarte aproape de panou ca să citească mesajul minuscul în comparație cu mărimea spiralei care le focaliza privirea pe textul sau produsul promovat.

Așadar, rețeta cea mai simplă pentru construcția unei reclame e prezentarea unei probleme pe care consumatorul o întâmpină. Reclama nu face altceva decât să demonstreze modul în care produsul poate rezolva cu succes problema. Scenariile cu „felii de viață” sunt întâlnite cel mai des și chiar dacă aceste „mici puneri în scenă” sunt văzute ca siropoase și sunt detestate de mulți copywriteri, ele au vândut mult și încă mai vând.²

Ca mijloc de comunicare, „imaginile sunt mai ambigue decât mesajul lingvistic și de aceea ele sunt, deseori, acompaniate de cuvinte”. Și atunci de ce sunt atât de des folosite? se întreabă Torben Vestergaard și Kim Schrøder³.

Răspunsul stă în chiar ambiguitatea imaginii, care te invită s-o interpretezi. „Imaginile nu mint (...) – suntem tentați să spunem mereu – dar știm că cerul din țigările Winston nu e așa de albastru”.⁴ Fotografiile nu par a avea un cod, ca în mesajul lingvistic. „Orice enunț în cuvinte așteaptă un răspuns înapoi în cuvinte, dar o imagine foto nu trimite un așa de clar răspuns rațional. Zâmbim când citim că săpunul X va face femeia mai frumoasă, dar atunci când în reclamă apare și o imagine cu o femeie superbă ținând săpunul, nu mai suntem chiar atât de sceptici”.⁵ Specialiștii în imagine publicitară susțin că nu poți „arunca” oricum o fotografie în reclamă. Gunther Kress și Theo van Leeuwen⁶ ne atrag atenția că citim de la stânga la dreapta și ar fi indicat ca și fotografia reclamei să urmeze acest tipic. Când fotografia e în stânga, textul reclamei e normal să stea în dreapta, dar când textul e în stânga, imaginea-surpriză cu produsul nu poate sta decât în dreapta paginii. Chiar și atunci când reclama nu pune accent pe cuvinte, ea le așteaptă: „Reclamele ce nu pun preț pe cuvinte mizează pe așteptările noastre că vor fi și cuvinte (...)”.⁷

Actorul Doru Nica, despre experiența în reclama „meșterului Ciocolax”: hâtru, bonom, tonus ridicat

¹ Carmen Neamțu, *Despre seducția mesajului publicitar*, „Observator”, nr.374.

² Vezi și David Ogilvy, *O antologie de texte publicitare*, coordonatori Cezar Tabarcea și Alexandra Crăciun.

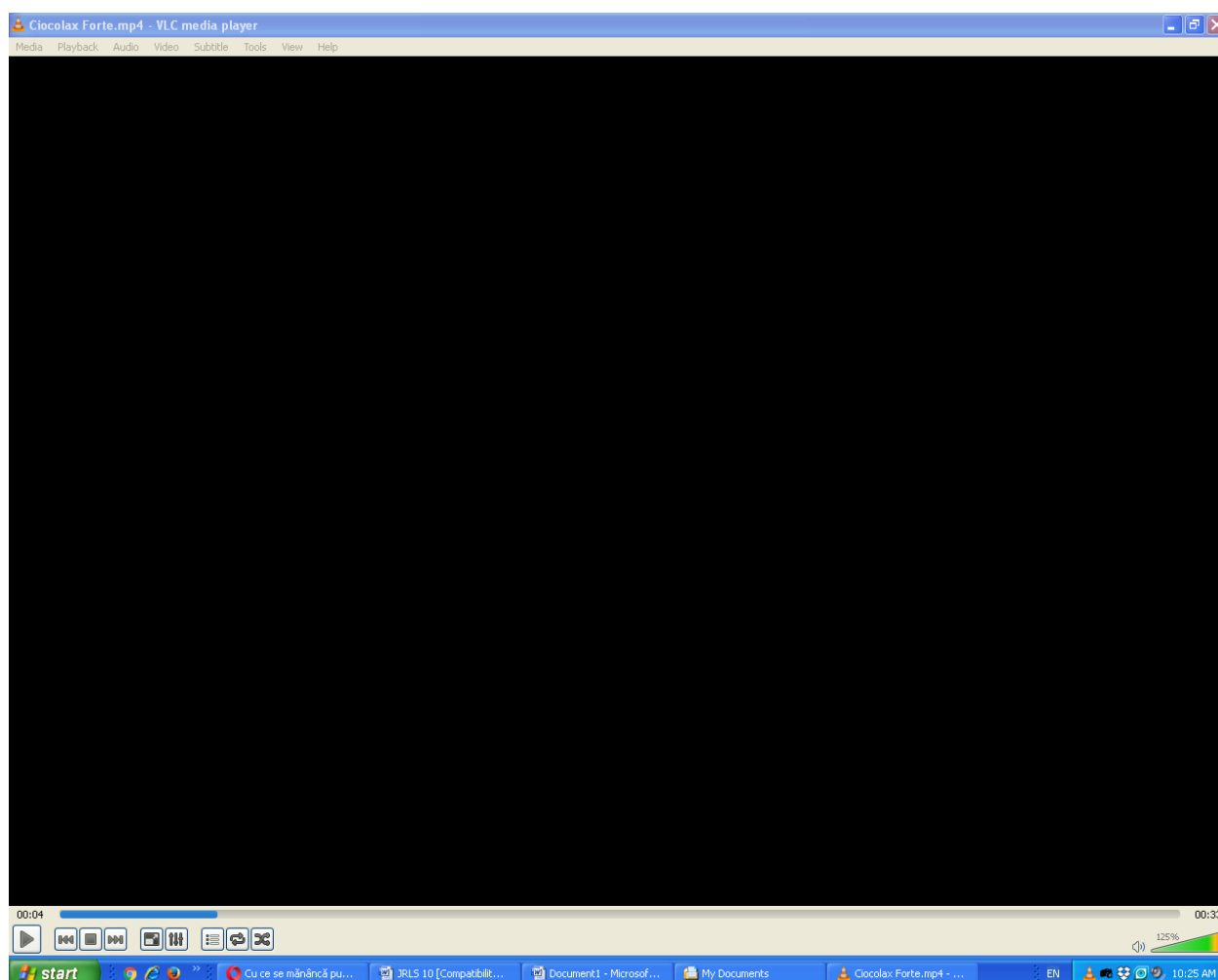
³ *The language of advertising*, Basil Blackwell Publisher Ltd., 1985, p.42.

⁴ Greg Myers, *Words in Ads*, Routledge, Chapman and Hall, Inc., 1994, p.135.

⁵ Roland Barthes, *The Rhetoric of the Image*, apud Stephen Heath, *Image-Music-text*, London, Fontana, 1977[1964], pp.32-51.

⁶ *Reading Images*, Victoria, Australia, Deakin Press, 1990.

⁷ Trevor Pateman, *How is Understanding an Advertisement Possible?*, apud H. Davis & P. Walton, eds., *Language, Image, Media*, Oxford, Basil Blackwell, 1983, pp.187-204.



- **Doru Nica, explicați-ne cum ați ajuns să jucați în reclame?**
- Totul este cât se poate de simplu. Fiind în baza de date a mai multor case de film, agenții publicitare, studiouri de casting etc., ești pur și simplu contactat și întrebat dacă ești de acord cu proiectul dumnealor. Asta, firește după ce în prealabil ai fost ales și de client, respectiv firma pentru care se face publicitate. Traseul, ca să mai și glumim, este simplu: te sui în mașină, tren, avion și pleci la București unde de regulă au loc filmările.
- **Ce presupune castingul pentru asemenea proiecte publicitare?**
- Castingul nu presupune nimic spectaculos. Totul e ca datele fizice și actricești să se apropie cât mai mult de ce își dorește clientul (firma beneficiară). În final, ajung mai multe variante de lucru și ultimul cuvânt îl are regizorul.
- **Sunteți un actor care trece rampa, cu har. Rolul de meșter Ciocolax cum l-ați perceput/atacat?**
- Sunt onorat de apreciere și promit că nu am să trec rampa atât de mult încât să cad în public. Nu de alta dar, la gabaritul meu ar fi victime colaterale! Revenind la reclama CIOCOLAX, țin să precizez că personajul se numește „Nea Sandu” și firma lui „LA NEA SANDU – WECEE TUNATE”. Ca orice meșter el trebuie să fie puțin hâtru și cu multă bonomie!
- **Care credeți că sunt atuurile personajului dvs?**
- Tocmai le-am enumerat: hâtru, bonom și cu tonus ridicat.

- **Nu puțini consideră că a juca în reclame e o degradare a profesiei de actor. Alții, mai duri, văd jucatul în reclame și telenovele ca un soi de prostituție intelectuală. Dvs. cum vedeți acest aspect?**
- Aici lucrurile trebuie nuanțate. Ce este de fapt reclama sau spotul publicitar? Este un film cu povestea lui în formă redusă până la câteva zeci de secunde. Nu consider nici o degradare, ba dimpotrivă, ca într-un interval de timp atât de scurt să faci ce se face de regulă în zeci de minute. Dacă tratezi cu seriozitate și aceste opere artistice nu se poate numi prostituție. Asta e o prejudecată. Să nu uităm latura economică (nu e cazul meu). Peste tot în lume reclamele sunt foarte bine plătite. Totul depinde de anvergura actorului.
- **Unde ați filmat și câte duble ați tras?**
- Filmările la acest spot au fost făcute la București și, fără să par lipsit de modestie (martor îmi este prietenul meu mai tânăr Onoriu Felea care a fost pe platou) dublele au fost foarte puține și majoritatea, cele de siguranță.
- **Ce indicații de regie ați primit pentru a intra în pielea personajului?**
- Am lucrat la ultimele două spoturi cu doi regizori foarte buni: RADU JUDE, cel cu „Aferim”, la SCANDIA SIBIU, și cu DRAGOȘ BULIGA, cel cu „Las Fierbinți”, la CIOCOLAX. Pot spune că a fost o colaborare fericită pentru toți și că indicațiile au fost pur tehnice și de rutină.
- **Vă deranjează când pe stradă vi se spune domnul Ciocolax?**
- Nu mi s-a întâmplat să mi se spună așa, dar fiindcă am ajuns la punctul ăsta am o glumă. Firește că prietenii și colegii s-au amuzat, dar replica mea a fost pe măsură: „*După o viață de cacao, voi ați să fac reclamă la RAFAELO?*”
- **Pentru ce produse credeți că ați fi prototipul perfect?**
- La vârsta mea, ca să mai glumesc puțin, fiește că la anticoncepționale. Adică mă văd femeile și nu mai fac copii!
- **Ce le-ați spune unor tineri ce ar vrea să joace în reclame? Ce e important din punctul dumneavoastră de vedere?**
- Să joace în cât mai multe și mai ales să negocieze la sânge contractele. Dar să nu facă nicio clipă rabat de la profesie.

BIBLIOGRAPHY

1. Roland Barthes, **The Rhetoric of the Image**, apud Stephen Heath, **Image-Music-text**, London, Fontana, 1977[1964].
2. Greg Myers, **Words in Ads**, Routledge, Chapman and Hall, Inc., 1994.
3. Gunther Kress și Theo van Leeuwen, **Reading Images**, Victoria, Australia, Deakin Press, 1990.
4. Trevor Pateman, **How is Understanding an Advertisement Possible?**, apud H. Davis & P. Walton, eds., **Language, Image, Media**, Oxford, Basil Blackwell, 1983.
5. Carmen Neamțu, **Despre seducția mesajului publicitar**, „Observator“, nr.374.

CONTEMPORARY THERAPEUTIC RESACRALIZATIONS IN MOTIVATIONAL LITERATURE. HUMAN BEING, GOING WHERE?

Gabriela-Mariana Luca

**Assoc. Prof., PhD, "Victor Babeș" University of Medicine and Pharmacy,
Timișoara**

Abstract: A controversial subject, the concept of new medicine suggests an update of the old therapeutic principles, their combination with the extraordinary scientific and technical performances of the 21st century, making a promise to the newly started millennium new forms of treatment. Implementing this is not easy, as it involves two extremely virulent crusades for contemporary societies. The first targets conservative structures of medical schools which were founded on very complex lines of professional inter-dependence, while holding the model of medieval casts, who, in turn were supported by the alleged divine origin of the first masters in the medical sciences. The second one must oppose movements of black magic, established on ancient symbolic fragments, yet nourished with dramatic elements of a great technical ability, focusing on the spectacular yet also amplifying the feeling of a terrible fear in their clients, dominating and exploiting it. The new medicine aims to help people change their lifestyles in order to harmonise with the levels of existence: physical, emotional, social, intellectual, spiritual. This wish actually combines coordinates of cultural manifestations which have been incredibly fragmented during history. An entire motivational literature tries to balance the personal health of the individual and the social health, to redefine concepts of illness and health, to propose ideal therapeutic systems, inexpensive, accessible to everyone, regardless of their level, some promise slowing, stopping even reversing the ageing process, questioning the idea of sacred. We analyse, from this perspective, "what exactly is the new human being, in the complete sense."

Key words: cultural anthropology, therapy, new medicine, literature

"Ție! Dragă cititorule, această secțiune a cărții se numește, în mod obișnuit, "Mulțumiri". (...) Fără tine, această carte n-ar exista. Iar asta chiar sună ca un discurs de primire a unui Oscar! Dar este adevărat, căci, dacă n-ar exista oameni care să dorească să facă lucrurile mai bune, planeta noastră ar rămâne la fel. Îmbunătățirea lucrurilor face ca specia umană să evolueze"¹. Este primul paragraf al paginii dedicată mulțumirilor, dar pe care Venice A.

¹ Venice A. Fulton, *Oh My God în 6 săptămâni. Slăbește rapid și uimește-ți prietenii!*, Lifestyle Publishing, Ed. Trei, colecția "Citește sănătos", p. 9

Fulton², autorul uneia dintre lucrările cele mai vândute din literatura "lifestyle", o "senzația editorială care rivalizează cu dieta Dukan"³, o intitulează "Iar Premiul Oscar îți revine..."

Stralucire, da! Promisiunea redării strălucirii fiecăruia dintre noi, prin remodelarea corpului mai întâi, este cheia acestei noi industrii a cărții. Primit de la părinți, corpul se construiește purtând amprentele societății în sânul căreia a apărut, reprezentând forma cea mai intimă a relației cu alteritatea constituită de persoana însăși. Corpul este cel care amintește permanent de legăturile pe care le avem noi înșine cu sinele, cu strămoșii, cu zeii, cu celălalt sex, cu ceilalți semeni și cu un trecut căruia încă nici măcar nu-i putem bănuî începuturile, dovada vie că nu putem trăi niciodată cu adevărat singuri, că destinul nostru este unul social.

Printre altele, literatura motivațională și-a asumat sarcina de a ne reaminti toate acestea într-un mod accesibil, prin vorbe transmise cu lejeritate de cozeur de la o cultură la alta, de la o nație la alta, de la un nivel de educație la altul, de a ne împăca pe toți cu noi înșine și cu lumea într-un prezent etern. Nimeni nu e singur, fiecare, nu doar că poate, ci sigur e în stare să strălucească într-atât încât să-și poate orbi până și propriul destin. Iar dacă lucrurile se întâmplă (adesea) pe dos, se poate datora doar stângăciilor de abordare, nicidecum prin efecte psihologice inverse (prea deprimat ca să-ți se reamintească cât ești de nesigur și ezitant, chiar îngălat, înecat în timidități, spaime și grăsimi).

Nu ne propunem acum și aici o hermeneutică a literaturii motivaționale ci, mai degrabă, o analiză a societății românești contemporane ca sumă de ritualizări ce permite crearea terenului perfect pentru implementarea unei astfel de industrii a cărții (cu mențiunea că există titluri și autori serioși care chiar ar trebui studiați în școlile noastre).

Omul, încotro?

Orice societate contemporană deschisă cunoaște o infinitate de forme noi de manifestare (în tehnică, sport, politică, economie etc.) și, în funcție de gradul de adaptabilitate, preia coduri simbolice (lingvistice, gestice, mecanice) pentru a completa, înlocui, resemantiza, după caz, codurile arhaice pe care le deține.

O multitudine de curente filosofice, religioase, sociologice încearcă, în plin proces de globalizare, să orienteze individul spre o direcție sau alta cu promisiunea regăsirii spiritului tradițional, dobândirea adevărului etern și accesarea cunoașterii primordiale prin simpla aderare la o formațiune sau alta, ori, și mai direct, prin profunda cunoaștere a propriei persoane, recunoscută (de fapt, indicată) ca rătăcită și confuză, dar recuperată și reconectată apoi la corpusul universal al umanității. Omul zilelor noastre, grăbit și dominat de prezentul prea tehnicizat care-i amintește obsedant vulnerabilitatea, perisabilitatea (*nimic nu mai este ca altădată, cu atât mai puțin noi*), este câmpul perfect pe care pot încolți scenariile hibride ale unor mituri și tradiții străvechi, capabile să-i redea încredere în ființa sa, odinioară deplin umană, caldă, spirituală. Încercarea nerezolvată de-a lungul istoriei prin permanenta amânare (eul rămânând marele mister) vizează un timp etern în spații finite (aici sau acolo) ori infinite (și cale de întoarcere nu mai există).

Se cumpără multă carte motivațională⁴ și în țara noastră. Intrarea companiilor internaționale pe piața muncii din România a educat nu doar modalitatea de a alcătui un CV și

² expert în nutriție și fiziologia sportului, terapeutul multor celebrități. Cartea se vânduse deja, în 2012, în 120000 de exemplare

³ The Times – coperta 1, Cartea lui Venice Fulton se vânduse deja, în 2012, în 120000 de exemplare, de cinci ori mai multe decât Dieta Dukan

⁴ Dezvoltare personală, nutriție, terapii complementare formează topul preferințelor cititorilor români. De exemplu Editura All anunța retipărirea cărții lui Stephen Covey – "Eficiența în 7 trepte sau un abecedar al înțelepciunii". "Prima dată, cartea a apărut pe piața din România în 1995. În 15 ani am vândut 54.000 de exemplare, iar cererea pentru aceasta carte există și n continuare" <http://www.romanialibera.ro/economie/finante-banci/romanii-trec-criza-cu-literatura-motivationala-174264>

atitudinea candidatului la un interviu de angajare, a reformatat tot ceea ce înseamnă resursă și nevoie umană⁵.

Putem afirma oare că societatea românească post-decembristă își trăiește propriul extaz psihoterapeutic? Brusca ei americanizare, pe un fond democratic imatur ce implică o regresie către straturile arhaice ale personalității, o confirmă. Orientările sectare, preferințele pentru alternative spirituale asiatice, sărbătorile religioase de împrumut, ritualurile alegerilor politice, transele ludice ce caracterizează experiențele paroxistice colective (meciuri, concerte, serbări câmpenești etc.), manifestări greviste, proteste în stradă, în sine, toate sunt încercări ambigue de resacralizare.

Întrucât schimbările sociale contemporane nu funcționează după reguli prestabilite, din prea marea dorință de a depăși un segment domesticit, ele par a se lăsa purtate de simulacre, rămânând străine de orice relație transcendentă. În ciuda creșterii evidente a calității vieții din 1989 încoace, marile angoase ale românilor rămân sănătatea și sărăcia. În zona aceasta sunt așteptate primele decodări de sens. Oamenii noștri⁶, în condițiile date, sunt prea puțin sensibili la problemele de supraviețuire ale planetei de ordin demografic, ecologic sau atomic. Traversăm (iata, de mai bine de un sfert de secol) perioada de copilărie a democrației răspunzând seducției publicitare cu o spontaneitate adolescentină. Poate că viitorul sacralui, și în ceea ce ne privește ca neam, va depinde, așa cum o crede Wunenburger: "de capacitatea omului de a se reorienta înspre o meta-istorie, de a se așeza în ascultarea unui Sens, în același timp apropiat și îndepărtat".

1. Strategiile terapeutice ale altora, foarte bune și pentru noi

1.1. Adam cel verde sau cum de etnoiatria este în pârg

"Băncile de vise" și-au deschis larg porțile și în societatea românească⁷. Orice discurs construit pe simboluri vegetale este o încercare de reîntoarcere spre origini. Publicațiile sunt îmbibate în titluri de carte ce acoperă descrieri morfologice, simbolismul, terapiile recomandate, rețete culinare, legende ale plantelor. Proprietățile medicinale și magice ale ierburilor rămân un unit inseparabil. Profitând de aceasta, textele medicale de popularizare sunt de-a dreptul curtenitoare⁸. Numai simpla descriere a unei plante evocă deja câte ceva din semnificațiile ascunse, implicând trimiteri prevestitoare ale posibilelor virtuți. Discutăm despre o analogie subsidiară involuntară care ne va cere întotdeauna un plus de cunoștințe, orientându-ne, aproape fără să bănuim cum, spre deciptări ulterioare tot mai incitativ în a descoperi apropieri, asemănări, semnificații. Se amplifică un adevărat mod de a privi lumea, tot mai mult eliberat în imediata actualitate. Succesul la public al acestora o confirmă. Rândurile amatorilor de cunoștințe fito-terapeutice și de produse naturiste crește semnificativ de la o zi la alta⁹. E un adevărat fenomen în contemporaneitate și se derulează asemănător perioadei renesanțiste când

⁵ Vorbim astăzi despre managementul: calității, timpului, resurselor umane, stresului, nutrițional etc.

⁶ Depinde mult de segmentul de vârstă analizat. Tinerii (18-25 de ani) sunt mult mai atenți la semnalele venite dinspre Vest. Au venit pe lume și au crescut într-o lume deschisă și, implicit, mult mai informată.

⁷ Cităm doar câteva titluri dintre cele parcurse, din domenii diverse și din perioade diferite, ceea ce vine și ca o confirmare a faptului că, imediat după anii 90, acest gen de literatură a fost foarte bine primit de cititorul român: Jerry Lee Hoover, *Medicina naturii*; Stephen R. Covey, *Eficiența în 7 trepte sau un abecedar al înțelepciunii*; Hanno Beck, *Banii nu gândesc. Despre cum să ne păstrăm mintea limpede în problemele financiare*; Florence Le Bras, *Secretele unui bun Curriculum Vitae*; Richard David Precht, *Cine sunt eu. O călătorie prin mintea ta* etc.

⁸ Probabil că puțin cititori știu cât de important (sau nu) este conținutul de ulei volatil de camazuleina și bisabolol al florilor de romaniță (mușetel), dar materialele se adresează publicului ca unui bun cunoscător adevărat (blândă și măgulitoare formă de manipulare scriitoricească).

⁹ Este suficientă verificarea, cu un simplu click pe internet, topul site-urilor magazinelor naturiste din România. "Armonia Naturii" are, de exemplu, aproximativ 14000 de vizitatori săptămânal.

Paracelsus, excelent cunoscător al moștenirii etnoiatrice a vechii Europe, lega observația vegetalelor de interpretare, teoretizând-o și integrând-o în cultura savantă. El nu a negat niciodată faptul că bătrânele satului, “pe jumătate vrăjitoare”, știau cum se pot folosi plantele de pe lângă marginea drumului, de prin păduri și poiene. Nici un tratament medical, oricât de sofisticat și elaborat, n-ar trebui să neglijeze informații atât de prețioase. 72% dintr-un lot de 80 de pacienți intervișați de noi, cu vârste cuprinse între 35 și 78 de ani, au afirmat că ajustează “puțin” tratamentul alopatic prin adăugarea de suplimente alimentare, găsite în urma unui “research” personal pe internet¹⁰. Fitoterapia are, în continuare, un impresionant ecou magic. Frânturi din acesta, repetitive și incitante, vin să tulbure o conștiință de grup adormită timp de secole. Un exemplu scurt, pentru a putea ilustra: pelinul, planta Artemisei, zeița lunii, și-a câștigat încă din Antichitate, renumele de “buruiană de leac femeiască”. Morfologia plantei confirmă virtuțile curative: pe spate, frunzele sunt de un alb catifelat ce amintește de lumina lunii. În Evul Mediu va fi numită “Mater herbarum” și socotită plantă lunară absolută. Logica simbolică o va regăsi și în America Latină ca plantă feminină, lunară, nocturnă (Mathieu, 1993). Denumirile populare și direcțiile terapeutice se împletesc într-o unitate de cunoaștere validată de o întreagă logică simbolică fără de care orice cercetare fitoterapeutică rămâne incompletă și se dovedește inefficientă. Această privire înapoi, generată și de o secvență foarte actuală (tendința de resacralizare), încheagă o direcție declarată: întoarcerea terapiei spre simbolic.

1.2. Disputa gusturilor și a gesturilor

Omul rămâne centrul creației, un punct vital de focalizare a sistemului ce articulează microcosmosul. Această teorie așază în jurul individului semne, uneori evidente, alteori nu. Datoria omului și onoarea oferită lui de Creator sunt strict legate de această vigilență a decriptărilor.

Secolul al XVII-lea, cel care așeza o distanță de netrecut între lucruri și cuvinte, este astăzi pus într-o nouă lumină. Istoria naturală s-a rescris. Limitarea câmpului observabilului a dus la un dezinteres total pentru ceea ce servea odinioară ca suport de cod tradițional. Gustul și savoarea, excluse altădată, socotite incapabile de a genera informații certe, sunt astăzi încoronate și slujite cu râvnă¹¹. Cu un oarecare sentiment al culpabilității, dar și cu un interes sporit, avansat de dorința de a completa cât mai multe detalii cunoscute în fișa devenirii ei, societatea contemporană se arată tot mai deschisă spre propriul trecut. Prezentul agitat, viitorul nesigur au nevoie de câteva repere cronologice împinse spre o vârstă de aur pentru a crea stabilitate și siguranță.

Am numit deja avalanșa de cărți în domeniu apărute pe piață. Adăugăm și un susținut efort de presă canalizat în același sens. Specializate sau nu, aproape toate periodicele de pe piața românească introduc în paginile lor dezbateri medicale, sugestii, chiar soluții.

În momentul în care știința medicală s-a afirmat ca singura deținătoare a metodelor și tehnicilor terapeutice, a adevărului suprem despre corpul omenesc, celelalte terapii s-au trezit alungate cu ostilitate din cetate. Cei care au apelat până nu demult la astfel de practici au fost catalogați drept creduli, naivi, lipsiți de cultură etc. Domeniul sănătății rămâne un teren de cercetare foarte bogat pentru sociologi și etnologi. Tocmai aici și acum (revenirea masivă a terapiilor tradiționale în actualitate) se așteaptă împăcarea contrariilor.

Costurile medicale au fost întotdeauna o chestiune delicată. S-a afirmat greșit că obiceiul de a plăti unele servicii în produse ar fi exclusiv de sorginte fanariotă. Discutând numai cazul Europei și putem afirma că, din cele mai vechi timpuri, serviciile medicale au fost recompensate și cu daruri de alimente. Descântătoarele acelor vremuri, până în zilele noastre au cerut plata în

¹⁰ Acesta transformându-se, de fapt, prin forum-uri, într-o imensă masă rotundă. Cunoașterea unei limbi străine, sau doar folosirea unor motoare de traducere, lărgeste și mai mult cercul de dialog, făcând posibilă împărtășirea unor experiențe din diverse colțuri ale lumii.

¹¹ umami, dominantă, “a cincea savoare” legată de numele japonezului Kikunae Ikeda, L-glutamat, celebrul E-621

bani, “oricât de puțin, dar ca să fie leacul primit”. Medicii au trebuit să se mulțumească, în multe cazuri, doar cu produse. Când banii au circulat mai mult, s-au acceptat ambele forme de plată (Pascal de Vink:1987). Situația din trecut se prelungește și în România zilelor noastre modelând atitudini. Meșterul (fie el instalator, zidar etc.) este plătit doar dacă beneficiarul este mulțumit de lucrare. Oare medicul este cu adevărat plătit, indiferent de rezultatele muncii sale? Societatea reacționează: ”dacă-i prea sărac înseamnă că nu-i doctor bun; dacă-i prea bogat se crede că-i foarte scump”. Ambiguitatea crește dacă medicul este foarte tehnic și are tendința de a epata clientela printr-un vocabular științific. Pacienții se plâng atunci de insensibilitatea acestuia, de lipsa de compasiune, de distanță, chiar aroganță. În cazul în care doctorul se arată deschis terapiilor tradiționale este din nou acuzat, de data aceasta de lipsă de atitudine științifică atât de firească în prezent, clientela reorientându-se. Cum se poate ajunge la un dialog bazat pe încredere? “Totuși, corpul subtil, Corpul nostru Vibrator căruia i se adresează acupunctura și homeopatia, nu a fost luat în considerare vreodată cu adevărat decât de literatura ocultă. Tatonate de către școlile psihanalitice sub forma unui dialog între conștient și inconștient, abia abordate în cadrul etnologiei ca un mister de neînțeles, specific populațiilor primitive, corpurile subtile nu au fost niciodată abordate de către punctul de vedere medical ” (Fontaine, 1995:23).

Întâlnim astăzi un nou tip de “vraci”. L-am numit pe terapeutul contemporan, care are studii, uneori chiar studii medicale, a exersat mult în cunoașterea propriilor posibilități de tratament și îmbină într-un mod intim calitățile confesorului cu cele ale vindecătorului. Între terapiile “moderne” (radiestezie, magnetism, imagerie etc.) și cele magico-ritualice, desprinse din lumea satului, există o continuă pendulare. Legăturile dintre rural și urban (în societatea românească postdecembristă) au condus la o situație cel puțin interesantă. Locuitorii mediului urban sunt cei mai interesați de terapii hibride (alopat plus tradițional/complementar) și de schimbarea stilului de viață, al alimentației, de orientarea acestuia către *slow food*¹², de apropierea de natură. Invers, bolnavii din mediul rural rămân foarte atașați de medicina alopată, dar pe care o accesează în fazele cele mai avansate ale bolii. Să fii bolnav e un “lux”, să mori e un “lux” și mai mare (Luca, 2004).

Prezentul ne apare constant vulnerabil. Schimbarea continuă a valorilor, imposibilitatea unei rapide adaptări în ciuda dorințe permanente de mai bine dar, mai ales, nevoia de sacru au impus o nouă privire peste umăr, spre un trecut, niciodată îndeajuns cunoscut, însă mereu mult mai bun decât un viitor incert.

Prima atitudine pozitivă în acest sens este refuzul de a te lăsa dominat de boală. Dacă inevitabilul s-a produs, se caută varianta cea mai rapidă de tratament. A fost o vreme când, orice operație era socotită un eveniment glorios care cerea atât compasiunea dar și admirația celorlalți. Acum suferința fizică este mai mult ca oricând o cruntă pedeapsă (trupul nu mai este antrenat s-o accepte). Muncile sunt din ce în ce mai puțin dure, menajul este tot mai automatizat, nașterile naturale au devenit facultative. Ne dorim un tratament eficient, rapid și, de ce nu, magic. În multe cazuri, medicul nu este în măsură să-l prescrie. Vindecătorul promite. Literatura motivațională ne asigură că suntem creatorii propriei stări de bine, propriului destin.

Logoterapia este esențială. Cuvântul devine armă și unealtă împotriva bolii, el acționează asupra corpului, într-un joc pe dos, în timp ce gesturile calmează spiritul. În jurul cuvântului se clădesc cele mai spectaculoase tehnici terapeutice.

Schița analizelor anterioare demonstrează, încă o dată, că o reprezentare a ceea ce există deja, nu este doar o iluzie ontologică a identității, unității și continuității sensului. Conștient sau nu, noțiunile exprimate există la toate nivelele de reprezentare. Copii fiind, ne jucăm și ne protejăm astfel de rău, indiferent ce chip și ce nume ar purta acesta, creștem în sânul unei familii care are propriile ei principii și reguli, exersăm împreună cu ea speranța și disperarea, acumulăm informații și readaptăm senzori. Conceptul de sănătate se identifică deplin cu noțiunea de om.

¹² Un slogan definitoriu al acestei orientări este “apără dreptul la gust!”

Orice strategie terapeutică începe, în aceste condiții, cu propria persoană în calitate de terapeut. Încă de la primele simptome ale bolii demarăm un ritual de auto-salvare: întreruperea activității, căutarea instinctivă a unei poziții de repaos care să atenueze durerea, chemarea unei alte persoane în ajutor. Întotdeauna însă, există cineva mai instruit, mai în putere, mai abil să înlăture boala decât am fi noi înșine pregătiți să o facem. Solicitarea și acceptul ajutorului din afară instituie o relație de schimb. Pe de o parte, în discuție intră sinele care își modifică starea (circuit antonimic sănătos-bolnav-sănătos), migrând între un eu pe care îl socotim în stare de bine absolut și acel altul, neștiut, șubred, imprevizibil la durere, acel altul de care ne temem tocmai pentru că nu-l cunoaștem, fiecare (re)descoperire a sa, fiind o mare și neașteptată surpriză. Pe de altă parte, relația de schimb, care implică o altă persoană, este una de abandon și recunoaștere a meritelor sale și a limitelor noastre. Cele două variante nu exclud posibilitatea unor interpretări critice. La rândul lor, acestea vor forma discursuri de expresie culturală variată între scriitură și oralitate.

Fiecare grup terapeutic poate deveni obiect etnologic. În calitatea sa de microsocietate, experiențele împărtășite de oameni care au ca liant comun același rău psihosomatic, viciu, care, potrivit spoturilor publicitare se ascultă, se înțeleg și se ajută pot forma un scenariu dramatic după toate regulile artei. Prin repetitivitatea unor ritme se poate transforma ușor într-un rit, articulat cu puțin text și cu secvențe mimetice al căror cod este recunoscut de membrii.

2. Avem nevoie de o nouă medicină

Timpul pe care îl trăim, și pe care îl numim prezent, are o preferință declarată pentru cuvântul nou. Așa cum se vorbește despre noua ordine mondială, despre noile proceduri în justiție, despre noua colecție de toamnă-iarnă etc., tot așa trebuie acceptată și o dezbatere pe tema noii medicini.

Ca sistemul să-și merite numele, va trebui de asemenea să fie redefinite din perspectiva amintită (a conștiinței trezite a sinelui) conceptele de boală și sănătate. Acest proiect ambițios devine, prin scopurile sale, nu numai foarte atrăgător, dar reînvie mitul tinereții fără bătrânețe cu argumente științifice, uneori greu de combătut. Problema pe care o pun medicii interesați de acest program sau de proiecte similare este legată de o relectură critică a întregii istorii a medicinei. Toate aceste concepte au fost formulate și de părinții științelor medicale precum și de iluștrii continuatori. Cum de s-a ajuns la un ermetism dur și conservator în școala medicală și de ce studenților nu le sunt prezentate și formele cunoașterii etnoiatrice, rămâne marea întrebare a timpului nostru.

Omul începutului de mileniu dorește să se cunoască. Problema cunoașterii există și rămâne deschisă și pentru cetățeanul României postdecembriste. Două sunt marile rele cu care se confruntă în principal și care dau direcții importante ca implicație imediată la nivel macrosocial, deci evidente în sinuosul proces al adaptării: frustrarea și stresul. Amândouă sunt deja calificative definitorii pentru societatea de tip occidental spre care aspirăm cu atâta înverșunare. Din păcate însă, dacă stresul este încadrat cam în aceleași tipare, frustrările sunt mult mai intese și mai variate ca expresie.

Limba pe care o vorbim, obiceiurile pe care le avem, înclinațiile și abilitățile ne definesc și ne promovează ca popor. Nu putem nega, din păcate, dimensiunea frustrării ca vocație. Pregătind acest material, de la cercetare (teren, arhivă, bibliotecă) la elaborare, am putut-o remarca, într-adevăr, ca pe o constantă. Există clar ideea că soarta e nedreaptă și că efortul personal merita o recompensă aproape întotdeauna mai bună decât cea primită. Soluția eliberării este una personală, care generează și modul de acțiune, în multe cazuri spontan. Așa se face că ne aflăm, mai tot timpul, în miezul unor ambiguități care nasc extreme: ezitări-stingeri, înverșunări-constrângeri. În miezul unui astfel de conținut social nu este deloc greu să subțiezi liantul care ar trebui să-i țină pe membrii aceluiași grup la un nivel optim de comunicare. În clipa care codul este incomplet, comunicare se frânge, organismul social schimbându-și

morfologia. Deși părțile componente rămân în parte parte aceleași, vreme de aproximativ jumătate de secol, ca medie pentru fiecare individ, dese modificări de poziție ale morfemelor pot duce la structuri ulterioare greu de recunoscut sau de acceptat. În anatomia socială, astfel gândită, ideea directoare este conceptul de sănătate.

Între metaforele religioase, generate de principiile teologice, și teoriile științifice vehiculate de cercetările medicale (științifice), un discurs care caută să sublinieze foamea de carte a individului și să-l conducă într-un spațiu comun și bibliotecii și bucătăriei, nu este deloc întâmplătoare. Andrei Oișteanu a sesizat această apropiere: “Acțiunea propriu-zisă de îngurgitare a cărții, are două motivații alegorice. În primul rând este vorba de un tip de posesie totală: hrănindu-te cu cartea, devii singurul ei posesor și beneficiar, nimeni nu va putea să o mai folosească vreodată. În al doilea rând este vorba de un tip de inițiere totală: conținutul cărții este devorat, digerat și - fără pierderi - absorbit în sânge, după care ajunge în inimă, creier, în tot corpul” (1998:140).

BIBLIOGRAPHY

Beck, H., 2012, *Banii nu gândesc. Despre cum să ne păstrăm mintea limpede în problemele financiare*, Editura Globo

Covey, S. R., 1998, *Eficiența în 7 trepte. Un abecedar al înțelepciunii*, Editura All

Dulcu, E., 1998, *Românii, o antichitate arhaică*, București, Editura Luana

Durand, G. 1998, *Figuri mitice și chipuri ale operei - de la mitocritică la mitanaliză*, Editura Nemira

Drouot, P., 1998, *Le chaman, le physicien et le mystique*, Editions du Rocher

Eliade, M., 1995 *Nașteri mistice*, Humanitas

Fontaine, J., 1995, *Cele trei corpuri și cele trei lumi*, Lotus, București

Fulton, V.A., 2013, *Oh, My God. În 6 săptămâni slăbește rapid și uimește-ți prietenii!*, Trei

Hoover, J-L., 2013, *Medicina naturii*, Editura All

Le Bras, F., 1999, *Secretele unui bun Curriculum Vitae*, Teora

Luca G., 2004, *Vracii, preotul și medicul. Tipuri de inițiere*, Orizonturi universitare, Timișoara

Malinowski, B., 1989, *Les Argonauts du Pacifique Occidental*, Gallimard, Paris

Mathieu, Severine; Prevotau, I Francois, 1993, “Apropos d’une étique de l’esthétique, entretien avec Michel Maffesoli sociologue, professeur à l’Université Paris V”, Agora, no. 25/26 Paris,

Mauss, Marcel, 1993, “Théorie générale de la magie”, in *Sociologie et anthropologie*, Quadrige, PUF

Oișteanu, A., 1998, *Mythos și Logos. Studii și eseuri de antropologie culturală*, Nemira

Precht, R. D., 2012, *Cine sunt eu? O călătorie prin mintea ta*, Editura Litera

Vink, P. de, 1987, “La guérison magique entre médecine et sorcellerie”, Civilisation, avril

Wunenburger, J. 2000, *Sacrul*, Dacia, Cluj-Napoca

Zeebroeck Van, 1987, "Histoire savante et pensée sauvage dans les nomenclatures botaniques en Europe", *Civilisation*, avril

Antiîmbătrânirea, Ki-Om-Logie, pag. web realizată De Dumitru Lazia, <http://www.vitalitate.com> , consultat periodic: din 2002 până în prezent

<http://www.one.ro/relatii-sex/relatii/carti-motivationale-impact-real-sau-manipulare-in-masa->
<http://smartwoman.hotnews.ro/despre-literatura-motivationala.html8633276> , consultat în ianuarie 2017

<http://www.romanalibera.ro/economie/finante-banci/romanii-trec-criza-cu-literatura-motivationala-174264> , consultat în 20 ianuarie 2017

SALMAN RUSHDIE-THE CONTEMPORARY MIGRANT

Irina Toma

Assoc. Prof., Phd, Petroleum – Gas University of Ploiești

Abstract: The present paper approaches the condition of the migrant in three novels by the British-Indian writer Salman Rushdie. The author examines the sufferings and difficulties caused by displacement throughout his main characters that undergo radical changes regarding their identities and sense of space and belonging. The migrant moves from one place to another and because of these geographical movements, his identity becomes hybrid and fluid. As he is spatially dislocated, he also loses his cultural environment, experiencing thus a permanent state of in-betweenness, of belonging neither to his native country, nor to the one he lives in at present. Salman Rushdie's life and experiences as an Indian-British citizen certainly influenced his works. This present paper will enlarge upon the main characters of three novels: Shame, Midnight's Children and The Enchantress of Florence – novels that offer different perspectives about the migrant. Through Omar Khayyam, Saleem Sinai and Mogor dell'Amore, Rushdie presented some aspects of the migrant who seeks for an identity in a place where he does not belong. He insists on the fact that roots are not always something we are born with, but they rather represent the choices we make throughout our life. Although the characters belong to many homelands and to no one completely, this is not something that weakens their sense of identity, it rather gives the latter a way towards replenishment.

Keywords: migrant, displacement, rootlessness, identity, in-betweenness.

Rushdie's Experience as a Migrant

Salman Rushdie himself is a migrant as he moved more than once from one place to another; he is an emigrant from India and a new comer in three countries: Pakistan, where he moved with his family against his will, as he stated in *Imaginary Homelands*; England, where he lived during his studies and many years after, and finally the United States where he moved after the fatwa and is still living now. To a certain extent, Rushdie believes that there are good things in the process of migration and consequently of searching for an identity:

... exile or emigrants or expatriates are haunted by some sense of loss, some argue to reclaim, to look back even at the risk of being mutated into pillars of salt. But we do look back, we must also do so in the knowledge - which gives rise to profound uncertainties - that our physical alienation from India almost inevitably means that we will not be capable of reclaiming precisely the thing that was lost, that we will, in short, create fictions, not actual cities or villages, but invisible ones, imaginary homelands, Indias of the mind.

(Rushdie, 1991, 15)

Rushdie believes that the migrant has the power to create new worlds, 'imaginary homelands', in his case 'Indias of the mind', having thus access to more than one world. Although migration implies losing the sense of belonging, the homeland, the identity, the migrant has the ability to recreate his self and the space he inhabits. Rushdie compares the migration with a translation. From an etymological point of view, 'translation' comes from the Latin word for 'bearing across'. The individual's border crossing means to be transformed and (culturally) translated, as Rushdie stated: 'Having been borne across the world, we are

translated men' (Rushdie, 1991, 17). Migration implies moving out of origins and relocating into a new space, creating an imaginary homeland. In his collection of essays *Step Across this Line*, the author emphasizes certain issues about migration. The condition of the translated man will be just a mirror of the real, inferring thus the representation of a hybrid identity. Rushdie says in one of his essays:

As a migrant myself, I have always tried to stress the creative aspects of such cultural commingling. The migrant, severed from his roots, often transplanted into a new language, always obliged to learn the ways of a new community, is forced to face the great questions of change and adaptation; but many migrants, faced with the sheer existential difficulty of making such changes, and also, often, with the sheer alienness and defensive hostility of the peoples amongst whom they find themselves, retreat from such questions behind the walls of the old culture they have brought along and left behind. The running man, rejected by those people who have built great walls to keep him out, leaps into a confining stockade of his own.

(Rushdie, 2002, 356)

Rushdie stresses the issues a migrant is facing – he must change and adapt to the new community, grow new roots, learn a new language. The migrant has a double consciousness, an identity which is produced through continuous adaptation, thus an entity which is not stable and constant. As the migrant is a translated man, Rushdie believes that 'something always gets lost in the translation' (Rushdie, 1991, 17). In other words, the identity of the migrant becomes hybrid because of the geographical and cultural dislocation. The individual transforms himself into the Other as he has to construct a new personal identity in agreement with the new space he inhabits. The new home place will not allow them to feel comfortable and at ease. Homi K. Bhabha called this new homeland 'a third space' which represents a space between two different countries, two different cultures: the place the migrant left and the one where he arrived. This is the place where the migrant will have to construct a new personal identity in order to make it fit into the new world. The migrant lives thus 'in between two geographical cultural locations, which is often perilous and marginalizing' (Bhabha, 1994, 17).

Salman Rushdie's novels are also a translation – a journey from one country to another, a quest for identity and for a new homeland. The reality of the third space is magically presented in his novels. His works are representative of magic realism, as the author makes use of fantasy in order to create fictional realities for his characters. As far as the author feels this trauma of migration, he expresses his grieves through his characters. Most of them are the perfect examples of migrants, who wander from country to country searching for the ideal home place, in hope for a better life. However, the reality of the migrant is not lacking difficulties as they struggle to be accepted by the natives and also to accept the 'third space'.

Victims of Hybrid Identities

From *Grimus*, *Shame*, *Midnight's Children*, and *The Satanic Verses* to *The Enchantress of Florence*, Rushdie's novels are certainly influenced by his own experience of migration. His novels deal with the themes of diaspora and postcolonialism; his characters seem lost in-between two worlds and they must create a new space, a 'third space'. Rushdie's first novel *Grimus* presents the story of a young Indian, Flapping Eagle, who is rejected by the society and wanders for centuries in search for his identity. In *Midnight's Children*, the narrator Saleem Sinai expresses his sufferings after losing his family home in India and moving in Pakistan. *The Satanic Verses* develops its narrative on the story of two migrants to England – the Indian Gibreel Farishta and the countryman Saladin Chamcha. The first refuses to adapt to the English society, whereas the latter chooses to adapt to the new environment. *The Enchantress of Florence* presents both sides of migration – the perspective of the immigrant as well as the one of the emigrant. Mogor and Qara Koz suffer an identity crisis in the land where they migrate – the East and the West.

The novels seem to demonstrate the fact that the migrant has a difficult position in a new world and must adapt and search for a new identity. They create not only worlds of their own mind, 'imaginary homelands', but they also mould their character and identity in relation to their environment. This paper will focus on three of Rushdie's major works – *Shame*, *Midnight's Children* and *The Enchantress of Florence*. All of them present characters that migrate against their will or on the contrary because of their free will; however, in both cases, they become victims of their families, of the circumstances or cultural events that occur in the novels and consequently, their notion of personal identity becomes hybrid and fragmentary.

Shame is certainly a novel about migration and it is considered a semi-autobiographical novel as the story is located in the country where Rushdie migrated for the first time – Pakistan. However, he stresses the fact that it is not about Pakistan at all: 'The country in this story is not Pakistan, not quite. There are two countries, real and fictional occupying the same space or almost the same space' (Rushdie, 1995, 24). Just like its main characters – Sufiya Zinobia and Omar Khayam – 'Peccavistan' is also the representation of shame and shamelessness. Moreover, it is an imaginary homeland built on an existing one where the characters must survive although they are invisible for other people.

The narrator reflects in the novel on the condition of the human being as a migrant and consequently, rootless. He undermines the importance of feeling rooted in a certain place, of having a family, a culture.

I have a theory that the resentments we mohajirs engender have something to do with our conquest of the force of gravity. We have performed the act of which all men anciently dream, the thing for which they envy the birds; that is to say, we have flown. I am comparing gravity with belonging. [...] We know the force of gravity, but not its origins; and to explain why we become attached to our birthplaces we pretend that we are trees and speak of roots. Look under your feet. You will not find gnarled growths sprouting through the soles. Roots, I sometimes think, are a conservative myth, designed to keep us in our places. The anti-myths of gravity and of belonging bear the same name: flight. Migration, n., moving, for instance in flight, from one place to another. To fly and to flee: both are ways of seeking freedom...

(Rushdie, 1995, 84)

Here, Rushdie illustrates that the people's need to belong to a place or culture is no longer a valid standpoint; it is just a 'conservative myth' that keeps them stuck to their origins and limit their freedom. Moreover, he associates the emigration with a 'flight' of birds, and opposes it to the gravity and the roots. For him, the identity of the migrant looks like a rhizome – that is, there still are a lot of threads and knots. So, this does not mean that the migrant individual is totally rootless. His ability to fly represents his freedom, his power to deterritorialize himself from the place he belongs to. Being raised in a solitary confinement in Nishapur, Omar wants to know the world outside his prison-like home. He finds a way to connect himself to the world outside: a telescope of his grandfather. Through this channel, Omar observes that he was living on the edge of the planet, and constantly fears to fall off. Although he was afraid to cross the border of Nishapur, he feels that he must emigrate from that place with a view to going to school, but in fact, seeking for freedom. However, it is not easy for him to live in the real world, as he knew nothing about it, and what is more important, live with his traumatic experiences from childhood. In his case, his roots are illustrated by his misshapen personality. The fact that he has been raised with no ethical values, but with the mother's advice to feel no shame, made Omar feel like a foreign in the real world. This shows the migrant's position in a new place – exempt from his birthplace, Omar can neither adopt the outside behaviour and culture nor act shamelessly in society. The fact that he abandoned his family and home, but he cannot totally break with it, illustrates the migrant's identity, which is constantly uncertain. Thus, it can be said that Omar Khayyam has a hybrid identity and also that he is unable not to perceive himself in a state of in-betweenness. Moreover, in the end of the novel, when he confesses to his sins, the first on the list is 'fleeing-from-roots' (Rushdie, 1995, 301), showing thus his lack of

identity. Through Omar Khayam, Rushdie illustrates the psychological crisis caused by the loss of roots and identity.

In *Midnight's Children*, the author reveals that there are many alternatives to draw the identity of human beings, so he undermines one more time the role of roots, ties of blood and so on and so forth. Once again, Rushdie illustrates that identity is acquired rather through imagination, than through a genealogical tree.

Saleem firstly outlines his family genealogy, as it is considered one of the most important ways to support the roots of a human. In the first book, although the narrator meticulously presents his grandparents and their children, he immediately undermines what he said before, claiming that he is not the real son of Amina and Ahmed Sinai. His statement, although followed by the revelation of his real roots, does not become stabilized as his lineage is still confusing. As he knows that Mary Pereira changed the babies at their birth, his parents would normally be Vanita and Wee Willie Winkie, but neither this is true. His biological father was in fact William Methwold, an Englishman who owned the Methwold Estate. Because of such a confusing lineage, Saleem actually concludes by saying at the end of the novel: 'Family: an overrated idea' (Rushdie, 1991, 392). However, although he knows that he was not the real son of the Sinai family, he realizes that the blood ties are not more important than his experiences in this family. Identity is not always created through the genealogical tree of the family, where the origins are well defined. On the contrary, it is produced by those events that disturb the established order. Moreover, he inherits several characteristics from his family, which in fact is not his family. It is true that Aadam Aziz is not his real grandfather, but still, Saleem has 'inherited' many things from him, physical features, but also spiritual ones. Both of them seem to have a disbelief in religion. Just like his grandfather, who is found somewhere between the Western science and the Muslim religion, Saleem is also characterized by the absence of faith. However, this absence is not exactly an empty hole, but rather a space full of doubt and uncertainties. So, it is not something that passed on genealogically; everything is the product of Saleem's ability to imagine correspondences.

Imagination becomes the drug which helps the migrant create a functional identity, and also heal his disorientation. His hybrid identity is illustrated also through the fact that he invented many imaginary parents, such as Amina Sinai, Mary Pereira, Pia Aziz, Vanita or Ahmed Sinai, Wee Willie Winkie, Nadir Khan, Dr. Schaapsteker, Zulfikar, Picture Singh and William Methwold. This multiplication of parentage does not seem plausible, so it brings out Saleem's state of being an orphan and a displaced person. However, Saleem seems rooted everywhere in the world, not only in places like India, England and Pakistan, but also in religions such as Islam, Christianity or Hinduism. Moreover, the hybridity of Saleem's personality is showed also at the level of syntax, as the narrator introduces himself as 'Snotnose, Stainface, Sniffer, Baldy, Piece-of-the-Moon' (Rushdie, 1991, 116). This line of metonymies emphasizes the fragmentariness of his identity; not only is the character made up of fragments, but so is his description. Because the line resembles a list or a catalogue, Rushdie stresses that Saleem has an encyclopaedic identity that tries to capture the whole universe, which in fact is also stated by the character himself:

I am the sum total of everything that went before me, of all I have been seen done, of everything done-to-me. I am everyone everything whose being-in-the-world affected was affected by mine. I am anything that happens after I'm gone which would not have happened if I had not come.

(Rushdie, 1991, 440)

Saleem's claim that he is 'the sum of everything' emphasizes the chaos of the contemporary world and the fact that everything on this planet is related to everything. Rushdie introduces the concept of elephantiasis, seeking to reformulate the human identity. This metaphor intends to capture life in its totality. Saleem's form of elephantiasis, however, can kill him – the narrator and its narrative are in a mutual relationship of proportionality. In this sense,

the death of the Saleem and the end of novel were getting closer simultaneously, exemplifying thus how the life of human beings is transformed into art. As he knows that he is falling apart, the narrator seeks to create for himself a significant personal identity, constantly making parallels between his personal life and Indian history - all of these connections are explained by the fact that he was born on the Independence midnight. The process of falling apart which he goes by is underlined several times by the Saleem as he is constantly saying that there is a 'hole in the centre of me' (Rushdie, 1991, 192). Thus the protagonist, Saleem Sinai pictures the trauma of a fluid and hybrid identity as he is made up by fragments and had to adapt his identity in order to conform to the reality he lived in. The novel portrays the pain of the migrant, of Saleem who travels from one place to another, from country to country, not only physically, but also through his telepathic powers.

The Enchantress of Florence draws another kind of diaspora. Rushdie introduced in the novel a white immigrant – Mogor dell'Amore – seeking to illustrate that it is not only a colonized person who suffers from this trauma of migration. From the very beginning of the novel, the reader learns that this is the story of a European who pretends to be the ambassador of England's Queen, but then he changes his aim and claims saying that he is the emperor's uncle, thus, a Mughal. He actually came to Sikri in order to seek for an identity, while simultaneously performing another, as the narrator says: 'If he had a fault, it was that of ostentation, of seeking to be not only himself but a performance of himself as well, and, the driver thought, around here everybody is a little bit that way too, so maybe this man is not so foreign to us after all' (Rushdie, 2008, 3). But first, he starts his identity performance under the name of an Italian, Ucello di Firenze. He uses his charm as a storyteller in order to remain on Scáthach, the pirate ship of Lord Hauksbank. From the first pages of the novel, the instability of the character's identity is revealed, making the reader also question the truthfulness of this name. The quest for an identity becomes the central theme of this work through Rushdie's creative strategy of creating mystery and suspense. The instability of the traveller's identity provides foundation for the uncertainty of other characters. In fact, the protagonist uses different names depending on the situation he finds himself in. Being at the Mughal court, Ucello di Firenze becomes Mogor dell'Amore, and introduces himself to Emperor Akbar as the ambassador of England. Although he pretends to have a letter of acceptance from the Queen of England, his identity is questioned when the crew of the pirate ship comes to arrest him because he had poisoned the lord.

By assuming that he is a distant relative of Mughal Emperor Akbar, the European is not trusted by anyone at the court, being also considered a man from the West who came to weaken the powerful kingdom of the Mughals. The doubt was increased also by Father Acquaviva who revealed the fact that Mogor was not even a name, but a nickname, which means: 'a Mughal born out of wedlock. It is a name that dares much and will offend many' (Rushdie, 2008, 43). By assuming it he implies that he wishes to be thought of as an illegitimate prince. This affirmation made everyone at the court regard the traveller as untrustworthy, and consequently ask for his real name. However, when the traveller finally admits that he is Niccolò Vespucci, he is not believed, as Vespucci was a very well known Florentine name. Moreover, the people from the Mughal court realized that he combined two of the names of the three friends from his story – Niccolò il Machia and Agostino Vespucci. With so many lies behind, even the emperor accuses him of creating another fake identity as 'a man who lies about his name will lie about much besides' (Rushdie, 2008, 43). Mogor is thus a victim of an identity crisis. He adopts several names, depending on the situation in which he is, wearing thus a mask of convenience in order to conform to a certain context or environment. The quest of an identity becomes the central theme of the novel. In fact, just as the migrant does, he changes and adapts himself to the new community. *The Enchantress of Florence* also presents the experience of the emigrant. If Mogor is a migrant to the East, the Mughal princess Qara Koz is a traveller

towards the West. She left the Mughal Empire hoping for the best, as Argalia realized: 'She comes here of her own free will, in the hope of forging a union between the great cultures of Europe and the East, knowing she has much to learn from us and believing too, that she has much to teach' (Rushdie, 2008, 276). However she must face the problems that each migrant suffers from. The novel seeks to illustrate that both West and East accept the migrant at the beginning and afterwards reject them. Moreover Qara Koz is also known through other names – Lady Black Eyes, Angelica and Angelique – showing thus an ambiguous self and identity. The narrator presents the disintegration of the lost princess Qara K  z who because of „dreaming of finding her way back to her point of origin, of being rejoined to that earlier self, she was lost for ever' (Rushdie, 2008, 418).

Rushdie's characters express the feelings that the author himself experienced and perhaps still feels while living in an adopted land. The characters are illustrative as victims as they were forced by the circumstances to act or think in a certain way. Saleem, for instance, believes that he is the child of India, and thus, his life is connected to the history of India. Moreover, throughout him, the narrator expresses the sufferings of the migrant – just like Saleem who has many parents, the migrant also has more than one home place. Omar also has a hybrid identity, as he feels rootless. He needs to adapt in society, but does not manage to do this because of his lack of education and his wicked morals. Both of them are characterized by the fact that they are victims, as they are powerless in deciding their life. However, the other main character, Mogor dell'Amore, can choose whatever identity he wants, he is also considered to be a victim as his identity is multiple, ambiguous and not coherent. Rushdie stresses the experience of the migrant in *Shame*, where he illustrates the feeling of not belonging or rather of belonging in more than one place:

What is the worst thing about migrant peoples...? I think it is their hopefulness...And what is the worst thing? It's the emptiness of one's baggage. We've come unstuck from more than one land. We've floated upwards from history, from memory, from Time.

(Rushdie, 1995, 91)

Each one of the three characters taken under consideration suffers an identity crisis caused by displacement and rootlessness, although they try to come to terms with virtual or imaginary homelands. Their identities are fragmentary, fluid, hybrid and multiple, just as it is stated in *The Enchantress of Florence*: the human beings are always 'bags of selves, bursting with plurality' (Rushdie, 2008, 15). Rushdie managed to demonstrate throughout his novels that personal identity is the product of the chaos of the contemporary society characterized by globalization, border crossing and inbetweenness.

BIBLIOGRAPHY

1. Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, Routledge, London, 1994.
2. Morrison, Jago, *Contemporary Fiction*, Routledge, London and New York, 2003.
3. Rushdie, Salman, *Imaginary Homelands: Essays and Criticism*, Penguin, Harmondsworth, 1991
4. Rushdie, Salman, *Midnight's Children*, Penguin Books, London, 1991.
5. Rushdie, Salman, *Shame*, Vintage, USA, 1995.
6. Rushdie, Salman, *Step Across this Line: Collected Nonfiction 1992-2002*, Knopf, Toronto, 2003.
7. Rushdie, Salman, *The Enchantress of Florence*, Random House, USA, 2008.

DIGITAL CONTENT MANAGEMENT

Elena Tîrziman

Prof., PhD University of Bucharest

Abstract: Digital content creation, its integration into collections and databases, publishing on websites, providing security and integrity, its maintenance are extremely complex processes requiring different managerial approaches depending on the technologies involved, the level of complexity of applications of the conceptual structuring and exploitation of digital content. The management of such digital content also takes into account infrastructure and management information systems, management of all involved resources – especially human and financial resources, document management, information management and knowledge management.

Keywords: digital content, information systems, document management, information management

Crearea de conținut digital, integrarea acestuia în colecții și baze de date, publicarea pe site-uri web, asigurarea securității și integrității, întreținerea acestuia sunt procese deosebit de complexe care necesită abordări manageriale diferite în funcție de tehnologiile implicate, de nivelul de complexitate al aplicațiilor, de nivelul conceptual de structurare și de valorificare a conținutului digital. Când se vorbește de managementul conținutului digital web se are în vedere faptul că un conținut digital al unui creator (persoană fizică sau structură instituțională) se integrează într-un context documentar și informațional mult mai larg, respectând regulile, normele și standardele impuse de rețelele de informare, documentare și comunicare. Prin urmare, managementul unui asemenea conținut digital are în vedere managementul infrastructurilor și sistemelor informatice; managementul resurselor implicate, în special resursele umane și financiare, managementul documentelor, managementul informației și managementul cunoașterii.

1. Managementul infrastructurilor și sistemelor informatice. Infrastructurile și sistemele informatice sunt proiectate și implementate respectându-se normele și standardele specifice, astfel încât să poată fi asigurate compatibilitatea și interoperabilitatea. Managementul acestora se rezumă prin urmare, la asigurarea respectării acestor standarde și norme și la întreținerea curentă astfel, încât să fie cu adevărat infrastructura de informare și comunicare de conținut digital.

2. Managementul resurselor umane și financiare este determinant pentru cantitatea și calitatea conținutului digital publicat pe web. *Resursa umană* implicată în elaborarea și publicarea de conținut digital este de două categorii: *profesioniștii, specialiștii în domeniul informației* (cuprinzând aici profesiile legate de producerea, prelucrarea, comunicarea, utilizarea, arhivarea resurselor informaționale și documentare, incluzând implicit și TIC folosite) și *persoane de alte profesii, dar care folosesc TIC în activitățile lor curente*, producând și utilizând conținut digital. Managementul resurselor umane are în vedere formarea profesională pe meseriile, profesiile din domeniile Științelor Informării și Comunicării și Tehnologiei Informației și Comunicării, precum și instruirea oricărui tip de personal implicat în activități care presupun folosirea de aplicații informatice specifice.

Din punctul de vedere al managementului resurselor financiare, sunt avute în vedere costurile inițiale de constituire și disponibilizare a resurselor digitale, costurile pentru digitizări ulterioare ale documentelor care se vor adăuga colecțiilor deja digitizate, precum și costurile de sustenabilitate, de exploatare pe termen mediu și lung a conținutului digital.

Costurile inițiale se referă la: achiziționarea de echipamente; achiziționarea de software; instruirea personalului; costuri aferente spațiilor de desfășurare a proceselor; costuri de administrare a bazei sau bazelor de date; costuri de publicare și valorificare al resurselor digitale; costuri aferente dobândirii dreptului de proprietate intelectuală și a celui de difuzare; costuri pentru externalizarea digitizării documentelor (când se optează și pentru această soluție); costuri specifice sau eventuale costuri neprevăzute. Asigurarea sustenabilității financiare a conținutului digital se bazează pe diferite modele economice precum[1]:

- *Susținere financiară prin bugetul propriu al instituției care dezvoltă conținut digital.* Toate eforturile instituționale, bunele practici dobândite, formele de colaborare între diverse instituții pe această temă duc inevitabil spre elaborarea de strategii, programe care să includă cât mai multe instituții și ajung până la strategii și programe regionale sau naționale care susțin elaborarea și publicarea de conținut digital.

- *Susținere financiară prin programe naționale și internaționale, prin granturi și proiecte.* Proiectele derulate în cadrul programelor naționale sau europene constituie o șansă pentru instituții de a rezolva o serie de probleme legate de digitizare și transpunere în mediul digital a unei părți însemnate din activitatea lor.

- *Susținere financiară prin parteneriate public-public sau public privat.* Parteneriatele Public-Public și Public-Privat (PPP) pot avea un rol important în susținerea digitizării patrimoniului cultural și în publicarea acestuia online. Asemenea parteneriate implică fonduri, tehnologii hardware, software, expertiză de digitizare în masă. În parteneriatul Public-Privat pentru digitizarea resurselor documentare din patrimoniul cultural și științific al bibliotecilor se identifică trei părți: doi parteneri direct implicați în digitizarea și disponibilizarea documentelor și un partener indirect identificat ca fiind titularul drepturilor de autor și/ sau al drepturilor conexe. Parteneriatele Public-Privat în care sunt implicați parteneri comerciali constituie o opțiune în cazul digitizării de masă.

- *Autofinanțarea - o componentă a asigurării sustenabilității pe termen mediu și lung a conținutului digital.* Pentru conținutul digital se poate oferi acces cu plată. Venitul obținut poate reveni celui care a realizat investiția sau poate fi destinat asigurării sustenabilității proiectului prin întreținerea și dezvoltarea acestuia. Autofinanțarea este un model economic rentabil doar în cazuri excepționale, precum marii editori comerciali sau furnizorii specializați în servicii digitale.

3. Managementul documentelor electronice reprezintă ansamblul de proceduri, operații și tehnici care au în vedere controlul, pe toată durata de existență a documentelor electronice într-un sistem informatic sau într-o instituție organizație, a creării, achiziționării, utilizării, accesului, arhivării, păstrării și asigurării autenticității și integrității[2] acestora. Managementul documentelor are în vedere atât documentele electronice publicate pe Internet, cât și documentele electronice interne ale unei instituții.

Managementul documentelor se realizează prin sisteme informatice de gestiune a documentelor și a bazelor de date. Există sisteme informatice specializate pe tipologii documentare sau pe domenii de activitate. De exemplu, bibliotecile utilizează sisteme informatice specializate pentru gestiunea documentelor de bibliotecă și a proceselor implicate. Un sistem integrat de bibliotecă reprezintă un sistem informatizat care dispune de o bază de date centrală gestionată cu un software specializat, prin intermediul căruia se asigură toate funcțiile specifice unei biblioteci: selecția și achiziția documentelor, evidența, catalogarea și indexarea documentelor, servicii bibliografice și de referințe, schimbul național și internațional

de publicații, transferul de informații către alte sisteme, evidența și gestiunea utilizatorilor etc. Exemple de softwere de bibliotecă: ALEPH 500, VUBIS, ALICE, DYNIX[3].

Managementul documentelor electronice din instituții se realizează prin sisteme de gestiune electronică a documentelor (GED) sau prin sisteme de gestiune electronică a documentelor și informațiilor existente (GEDIE). În ambele cazuri se vorbește de aceeași tehnologie și de aceleași soluții. GED (sau GEIDE) este un ansamblu (integrat sau nu) de sisteme informatice de instituție în care sunt dezvoltate modular funcțiile de gestiune, prelucrare, utilizare, circulație, arhivare – funcții care însoțesc aplicațiile și programele de birotică, de gestiune sau de prelucrare a documentelor. Necesitatea gestionării electronice a documentelor a determinat numeroase firme specializate în dezvoltarea de sisteme de informare să realizeze sisteme informatice dedicate gestionării documentelor electronice, sisteme de arhivare, sisteme de clasificare și conservare a dosarelor. Asemenea sisteme sunt sisteme integrate proceselor de muncă. Programele informatice realizate permit gestionarea ansamblului unui ciclu documentar, adică toate fazele din viața unui document, de la crearea până la conservarea sa (avându-se în vedere și prelucrarea, circulația, accesul, utilizarea sa). Asemenea sisteme sunt baze de date centralizate sau descentralizate care au în vedere să satisfacă cât mai precis procesele de afaceri și să controleze și să susțină contextul activităților și funcțiilor organizației într-o manieră care să sprijine toate acțiunile acesteia. GED permite utilizarea funcțiilor de bază pentru gestiunea documentelor, dar se integrează mai puțin în procesele de muncă ale organizației. GEIDE permit integrarea în procesele de muncă ale organizațiilor, astfel încât, în ceea ce privește documentele administrative și de secretariat, documentațiile (sau orice alt tip de document gri) și toți angajații unei organizații pot deveni, în context electronic, creatori de documente în spațiul lor de lucru[4].

Managementul documentelor este atât în serviciul comunicării interne, cât și al comunicării externe, prin intermediul tehnologiilor Internet (care permit realizarea de site-uri Web) și Intranet (realizarea de portaluri de instituție care să conțină ansamblul de aplicații și surse documentare ale organizației). Este necesar să se dispună de soluții care să permită o gestionare consolidată a tuturor fișierelor de informații ale unei instituții într-un referențial unic și centralizat. Gestiunea documentară contribuie la realizarea de sisteme de gestionare a conținutului: ECM – Enterprise Content Management – care desemnează tehnologiile destinate a produce, achiziționa, gestiona și difuza întreg conținutul digital al unei instituții (documente structurate sau semistructurate).

Evoluând spre gestiunea de conținut, managementul documentar evoluează, de fapt, spre managementul informației sau spre un nivel superior, reprezentat de managementul cunoașterii.

4. Managementul informației se referă la toate procesele, practicile și tehnologiile care stau la baza creării, prelucrării, utilizării, valorificării și arhivării informației. Managementul informației are în vedere conținutul informațional, și nu doar documentul și implică acest conținut informațional, procese, tehnologii și resursa umană, într-un context de informare, documentare și comunicare instituțional, dar și Internet[5]. De fapt, managementul informației este un concept în care se regăsesc diferite modele de organizare a informației, diferite sisteme de gestiune a acesteia, diferite modalități de evaluare și valorificare a acesteia, diferite modele economice de funcționare etc. Problematika managementului informației derivă din numărul mare de sisteme informatice de management al informației, din absența sau slaba coordonare a acestora, din diferențele tehnologice și de performanță dintre acestea, varietatea tipologiei informației și calitatea acesteia din punctul de vedere al capacității de gestiune de către sistemele informatice, din relația între managementul informației la nivel instituțional și managementul informațional la nivelul rețelelor informatice.

Imprecizia în definirea managementului informației este cauzată, pe de o parte, de dificultăți de stabilire a conținutului semantic al sintagmei și pe de altă parte, de multitudinea

de termeni utilizați pentru denumirea sistemelor de informare existente pe piața de specialitate. Sunt întâlnite următoarele sisteme informatice care gestionează conținut informațional[6]:

- *Content management system (CMS)*, asigură crearea, managementul, distribuirea, publicarea, regăsirea resurselor informaționale;
- *Web content management (WCM)*, asigură managementul unui conținut digital publicat de o instituție pe website sau pe Intranet
- *Document management system (DMS)*, asigură managementul documentelor electronice la nivel instituțional;
- *Records management system (RMS)*, asigură managementul referințelor despre documentele fizice și electronice la nivel instituțional, fiind mai mult o evidență a acestor resurse;
- *Digital asset management (DAM) system*, asigură managementul obiectelor digitale (text, imagine, audio, video) dintr-o instituție;
- *Brand management system (BMS)*, este similar Digital asset management (DAM) system, dar asigură managementul doar pentru materialele promoționale, de brand și de publicitate ale instituției;
- *Library management system (LMS)*, sisteme specializate doar pentru asigurarea managementului funcțiilor și serviciilor de bibliotecă;
- *Digital imaging system (DIS)*, sisteme specializate în realizarea de versiuni PDF sau TIFF a documentelor pe hârtie;
- *Learning management system (LMS)*, sisteme specializate în asistarea și sprijinul procesului educațional;
- *Learning content management system (LCMS)*, sisteme specializate care combină competențele Content management system (CMS) cu ale Learning management system (LMS) și care stau la baza platformelor de e-Learning;
- *Geographic information system (GIS)*, sisteme specializate pe managementul localizărilor spațiale precise la nivel global sau al anumitor arii geografice.

Managementul informației poate armoniza facilitățile oferite de aceste sisteme informatice în scopul asigurării eficienței și calității resurselor informaționale publicate în spațiul Internet.

5. Managementul cunoașterii este dificil de definit cu precizie. Exprimă abilitatea de a gestiona cunoașterea într-un demers de informare, economic sau social. Managementul cunoașterii are în vedere și documentul și informația, dar nu ca entități separate, ci integrate în procese cognitive, documentare, tehnologice. Prin urmare, poate fi definit ca totalitatea proceselor care guvernează crearea, prelucrarea, diseminarea și utilizarea cunoașterii[7]. Cunoașterea este considerată cea mai importantă resursă în toate domeniile de activitate, întrucât, alături de informație, include și demersul cognitiv și procesele aferente care contribuie la realizarea unui produs intelectual sau material. Cunoașterea sintetizează “ce este” și “cum se face” “ceva”. Utilitatea managementului cunoașterii este evidentă în domeniul cercetării aplicativ, care se finalizează cu transfer tehnologic.

Managementul cunoașterii se poate realiza prin aplicații informatice care au în vedere etapele de analiză și evaluare a cunoașterii, planificarea proceselor specifice, implementarea tehnologiilor și sistemelor informatice aferente.

Utilizarea de conținut digital în activitățile curente, precum și publicarea pe site se realizează în bune condiții, dacă sunt înțelese și asumate toate implicațiile de gestionare și administrare a resurselor implicate, fie ele tehnologice, financiare sau umane. Conținutul digital propriu-zis se gestionează prin sisteme și aplicații specifice fie că este vorba de documente, date și informații, fie de procese.

BIBLIOGRAPHY

- [1] TÎRZIMAN, Elena. Colecții și biblioteci digitale. București: Editura Universității din București, 2011. p. 124-135.
- [2] Document management. În: Tech-Faq. [online]. Disponibil pe Internet: <http://www.tech-faq.com/document-management.html>. [accesat 27.08.2011].
- [3] TÎRZIMAN, Elena. Procesele de bibliotecă: abordare în contextul utilizării noilor tehnologii. București: Editura Universității din București, 2000. p 84 -92.
- [4] TÎRZIMAN, Elena; ERICH, Agnes. Informație și document în Societatea Cunoașterii. Târgoviște: Editura Bibliotheca, 2007. p. 109- 123
- [5] ROBERTSON, James. 10 principles of effective information management. În: *Step Two Design*. 1 nov 2005. [online]. Disponibil pe Internet: http://www.steptwo.com.au/papers/kmc_effectiveim/index.html [accesat 27.08.2011].
- [6] ROBERTSON, James. Definition of information management terms. În: *Step Two Design*. 5 febr 2004. [online]. Disponibil pe Internet: http://www.steptwo.com.au/papers/cmb_definition/index.html. [accesat 27.08.2011].
- [7] NEWMAN, Bria. An Open Discussion of Knowledge Management. În: *The Knowledge Management Forum. KM Archives. The early days*. What is Knowledge Management? [online]. Disponibil pe Internet: http://www.km-forum.org/what_is.htm. [accesat 27.08.2011].

A STYLISTIC-COGNITIVE APPROACH TO WILFRED OWEN'S POEMS ABOUT THE WAR

Clementina Alexandra Mihăilescu

Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: The paper entitled "A Stylistic-Cognitive Approach to Wilfred Owen's Poems about the War" tackles the issue of WWI from a twofold cognitive and stylistic perspective. It was Owen's preoccupation with rendering his war experience both in a realistic and artistic manner that has convinced us of the opportunity to approach his poetry from a stylistic perspective. On the other hand, Owen's experience of the Front will be also cognitively approached by us, via Soja's Thirdspace, precisely because the poet seems to be mostly concerned with a "strategic awareness of this collectively created spatiality" – the Front and its socio and psycho-cognitive consequences.

Keywords: war, Thirdspace, Soja, Owen, Bachelard

Wilfred Owen, born at Oswestry, a Welsh town in Shropshire, on the 18th of March 1893, has still been associated with the Liverpool Poets and the Beatles – "the two great anti-war icons of modern times" (Cuthbertson, 17). His association with Liverpool rests on his father's career when the family moved, for a short time, to Shrewsbury, and then settled in Birkenhead, regarded by many people as part of Liverpool.

Cuthbertson's biography of Owen expands upon his birthplace, his childhood, his education received at Shrewsbury Borough Technical School, his lower middleclass extraction which, due to financial issues, did not allow him to be educated at Oxford. Instead of Oxford, he was educated at Reading University College in Dunsden, where he first worked as lay assistant to the Rev. Herbert Wigan. During his training period in Dunsden, he bought books and considerably improved his knowledge of Keats, Shelley, Tennyson, being mostly attracted by the dead writers than by the modern ones.

Beginning with September 1913, he came to France intending to teach English at the Berlitz School. It was here that Owen became committed to escape and poetry. Owen was in France when the First World War began, and Germany declared war on France. It was then that Britain "entered into war with Germany" (Cuthbertson, 91). In October 1915, back in England, he decided to join the 2nd Manchesters and make for the front.

Besides the Romantic poets Keats and Shelley who have greatly influenced his writings, it is Housman's poetry that seems to have influenced some of Owen's poems about the war, such as "Disabled", "Anthem for Doomed Youth" and "The Send-Off" (Cuthbertson, 155). Many poems belonging to Housman's "A Shropshire Lad" are focused on the idea that "death was imminent".

In spite of the feeling of the immanence of death, associated with the war experience, in 1916, Owen was much concerned with leaving for Egypt with the Flying Corps. The Shropshire soldiers doing their duty and dying in Egypt are poetically described by Owen in two strongly

articulated lines. "And the Nibe spills his overflow/Beside the Severn's dead" (in Cuthbertson, 157). He left the Flying School in Cairo and went further up the Egyptian coast, up to Fleadwood, where he was in charge of a firing party (Cuthbertson, 157). There, his basic concern was for the less educated and less prepared soldiers from the lower ranks, who were facing the cruel realities from the battlefields.

However, Owen did not spend too much time in Egypt and decided to make for the Western Front in France. It was the 2nd Manchesters that he joined at Hallow, in the vicinity of the river Somme. He described this experience as being "let down, gently, into the real thing, Mud" (Cuthbertson, 159). Surrounded by mud, he kept complaining that in spite of the fact that he was "perfectly well and strong", he realized how "unthinkably dirty and squalid" he was (in Cuthbertson, 159).

Such considerations on his mental and physical condition reveal Owen's self released into the awareness of what front life is like, namely not having any possibility of washing and being obliged "to keep out the water" (Cuthbertson, 159). The overwhelming mud and filth made the soldiers look "bent double, like old beggars under sacks, / knock-kneed, coughing like hags" (in Cuthbertson, 159).

Actually, the small attacks undertaken by the British in the Somme area, meant to suggest a major attack in the region in the spring (Cuthbertson, 159), were Owen's "first experiences of fighting" (160).

Owen increasingly felt the need to reveal the truth regarding the atrocities of war from the perspective of someone who survived and who sorrowfully recollected what happened. One of the most dramatic experiences has been rendered in the poem "The Sentry" which depicts how "one lad was blown down" and "blinded".

Thud! Flump! Thud! Down the steep steps came thumping
And splashing in the flood, deluging muck,
The sentry's body; then his rifle, handles
Of old Boche bomb, and mud in ruck on ruck.
We dredged it up, for dead, until he whined,
'O sir – my eyes, - I'm blind, - I'm blind, - I'm blind'.

What we notice here is Owen's natural rhetoric filled up not with invented things or emotions, but with real, experiential aspects of life. In order to create "a climate of opinion" (Howard, 335) regarding such issues, Owen uses onomatopoeic words such as "thud", "flump", to suggest the outer and audible effects of the "steep steps", "splashing in the flood", "deluging muck".

The audible effects are further increased by the visible agony of the sentry's body and mind. Susan Sontag claims that "the discovery of the self" equates with "the discovery of the suffering self" (Howard, 350), in the modern consciousness and, as such, Owen's concern with modern consciousness resounds in the stylistic patterns, for instance the rhyming pair "muck/ruck". The latter is comprised in the syntagm "mud in ruck on ruck" suggesting the ethical dimension of his poetry.

The second rhyming pattern "whined/blind" suggests the confrontation between the chaos alluded to and the need for imposed order, in the sense of depicting the true condition of those apparently dead in order to comfort and sympathize with them. It is Owen's concern with rendering his thoughts both in a realistic and artistic manner that has convinced us of the opportunity to approach his poetry from a stylistic perspective.

The verbal structure "I'm blind", repeated thrice, crystallizes Owen's polar involvement with the size of such psychological catastrophes. By quoting Alex Katz who said that "the size is intimate, but the scale is vast" we assume that Owen experienced, on the one hand, the accommodation of the feeling of catastrophe and, on the other, the indulgence of self-pity for having to attend to such experiences (Howard, 351).

Since the poem is focused on drowning, Owen informed his mother that he nearly broke down and let himself drown in the water after having taken part in the dramatic experience of the sentry's going blind. And yet, he surpassed self-pity and the tendency to self-destruction and survived precisely to "speak for the dead" (Cuthbertson, 161).

The exploration of the Front can be cognitively approached, as well, via Soja's Thirdspace. It comprises the Firstspace of objects, the Secondspace of thought and the Thirdspace of experience, the last being constructed around the First and the Second spaces perceived as simultaneously "real-and-imaged" places of individual and collective experience (Soja, 3). In our opinion, Owen's preoccupation with social and political spatiality is largely embodied in various concrete representations of the Front itself, namely the mud, the trenches, the rifles, the bombs.

Even more than that, Owen seems to be mostly concerned with "a strategic awareness of this collectively created spatiality" – the Front – and its "social" and psychological consequences (Soja, 1). This brings us closer to Soja's Secondspace of thought. Owen, exactly as Soja, is constantly contemplating "the spatiality of human life" revealing life's "intrinsic historical and social qualities" (Soja, 2). Moreover, Owen never thought "that war is not horrific" (Cuthbertson, 161).

Sociality, which is strongly related to the Thirdspace of experience, can be commented upon through his military involvement prior to the Western Front. He was familiar with the sick and dying soldiers in Dunsden, had been trained as concerns military issues for over a year, had noticed and pitied many wounded soldiers that returned from the Boer War to the Mersey ports (Cuthbertson, 161).

Owen had actually joined the Front after "two and a half years of trench warfare" (161). And yet, as his poetry clearly reveals, the experience of war was completely different from his previous training and social and military involvement. Paradoxically speaking, Owen's previous attitude to war involved an intense awareness of "the visual beauty" (Cuthbertson, 162) of it. For instance, he had once intended to be part of the Italian cavalry thinking that he would look handsome on horseback in a genuine Italian landscape. According to Cuthbertson's biography of Owen, he had imaginatively contemplated death, never dreaming "of dying in a landscape like the Western Front" (162).

The poem entitled "Dulce et Decorum Est" reveals the opposite of his previous attitude to war, namely the ugliness and dramatism of the trenches.

Gas! Gas! Quick, boys! – An ecstasy of fumbling,
Fitting the clumsy helmets just in time;
But someone still was yelling out and stumbling,
And flound'ring like a man in fire or lime ...
Dim, through the misty panes and thick green light,
As under a green sea, I saw him drowning.

In all my dreams, before my helpless sight,
He plunges at me, guttering, choking, drowning.

If in some smothering dreams you too could pace
Behind the wagon that we flung him in,
And watch the white eyes writhing in his face,
His hanging face, like a devil's sick of sin;
If you could hear, at every jolt, the blood
Come gargling from the froth-corrupted lungs,
Obscene as cancer, bitter as the cud
Of vile, incurable sores on innocent tongues, -

My friend, you would not tell with such high zest
 To children ardent for some desperate glory,
 The old Lie: Dulce et decorum est
 Pro patria mori.

All the metaphorically charged nouns are instances of historical and social spatial characteristics: gas, helmets, fire, panes, sea, wagon. This Firstspace of objects is further enlarged upon and deepened through its association with various experiential instances related to profound psychological states. All are carried out from ordinary tenors into strong emotional vehicles revealing the essence of Owen's philosophy of the world.

Present and past participles best render "the imaginative aspects of reason" (Lakoff, 9), because they are part of extended mental images. For instance "ecstasy of fumbling", "yelling", "stumbling", "floundering like a man in fire", "drowning", "guttering", "choking", "eyes writhing in his face", "hanging face", "blood come garling from the froth-corrupted lungs", are means of individualizing suffering and of establishing some sort of "unity" among "place, time and action" (Bachelard, 174).

Bachelard quotes Michel Leiris and claims that you can identify within some words, "some intimate movement" (174). It is here that cognition and perception go hand in hand. The present and past participles suggest an inner drama and help us enter a highly qualitative space, animated by the need to survive.

The ethical dimension resounds through the previously mentioned metaphorically charged linguistic patterns meant to help us contemplate some intimate experience which turns into one with vaster and more profound psychological and national connotations.

A phenomenological reading of the poem reveals the ephemeral being, fighting for the country, dying for her. And yet, the metaphysical aspect arises precisely from this level of the image (Bachelard, 246), because the spiritual dimension is closely related to the space of the front and its overwhelming dramatic experiences. Bachelard claims that to "genuinely live a poetic image means to acknowledge the becoming of a particular human being, the awareness of the disturbance of the being" (248, our transl.).

Stylistically speaking, the rhyming couplets well render the psychological dimension of the poem: "fumbling/stumbling", "time/lime", "light/night", "pace/face", "in/sin", "blood/cud", "lungs/tongues". The pure dramatic tonality of the poem arises from the last four lines directly related to the conditional structure inserted in the ninth line and extended upon in the rest of the stanza which represent an accumulation of auditory and visual images, sequentially preparing the reader for the ontology of death.

"If in some smothering dreams you too could ... watch the white eyes writhing in his face / his hanging face ..."

"If you could hear the blood / come garling ..."

As concerns the conclusive last four lines, we notice "an evasion of imagination" (Bachelard, 243). "My friend, you would not tell with such high zest / To children ardent for some desperate glory, / The old Lie: Dulce et decorum est / Pro patria mori". Such lines record the dialects "glory – death" which reveals a confused world unable to "reach its centre again" (Bachelard, 242), due to the fact that everything changed during and after the war.

Owen himself went through the "near – death" (Cuthbertson, 165) experience depicted in the poem entitled "Exposure". It depicts life in the trenches where the soldiers were permanently facing frostbite and death. Owen deals with "human realities" (Bachelard, 238) and, as such, he does not refer to "impressions" in order to render them concrete.

He lived those realities in "their poetic and psychological vastness" (Bachelard, 238). It is the first line that articulates the poet's sensitivity to suffering and the perilous frost: "Our brains ache, in the merciless iced east winds that knife us". Following Paul Eluard's terminology, we opine that this line in the expression of "spatialized thinking", or, as Lakoff

would put it, “thinking embodied” in psychologically charged images of the aching brains and of the knifing east winds. The vowel “i” echoes the poet’s disturbed and dislocated self.

The next two lines are characterized by the dialectics of “silent” and “salient”, of death and life through a series of images which establish a certain order regarding the positive and negative poles.

Wearied we keep awake because the night is silent ...

Low, drooping flares confuse our memory of the salient.

The poet’s nightmare is “simple” and “radical” (Bachelard, 245) and it resounds in the following line: “Worried by silence, sentries whisper, curious, nervous”.

The repetition of the word “silence” in the two constructions: “the night is silent”, where it is predicatively used, and in “worried by silence”, fully charged with nominal psychological connotations, brings us closer to another dialectics, that of “outside-inside” (Bachelard, 239).

“The night is silent” partially sums up the “ontological” (Bachelard, 241) aspect of the problem, placing the human being in an externalized background. Owen expands upon the dialectics of “outside-inside” in “worried by silence”. Paradoxically, the disturbing trench noise turned into silence is tormenting the soldiers’ minds. “Outside and inside” have become “intimate” issues, being equally painful.

The second part of the fourth line “sentries whisper, curious, nervous” suggests an intimate space characterized by tension. The last line “But nothing happens” suggests that the outer space is chaotic as if the soldiers were deprived of any certitude regarding possible frightening events that might occur and take them by surprise.

Fear and “pity of war” (Cuthbertson, 166) are further depicted in another stanza from the poem entitled “Exposure”, connecting them to the cause proper, the war.

Tonight, this frost will fasten on this mud and as,
Shriveling many hands, puckering foreheads crisp
The burying-party, picks and shovels in shaking grasp
Pause over half-known faces. All their eyes are
ice / But nothing happens. (Cuthbertson, 166)

The outer space is cognitively well rendered via what Soja’s called the Firstspace of objects - “mud”, “frost” - associated with parts of the human body: hands, foreheads, faces, eyes, offering a real lesson of “ontological extension” (Bachelard, 244).

The dialects of “outside-side”, approached by us via Bachelard’s aesthetics and Soja’s Thirdspace, can be further commented upon via Spinoza’s concept of “mode”, defined by him by the state of the matter, conditioned not by its inner essence, but by exterior influences” (217, our trans.).

The ontological dimension of Owen’s poetry can be further extended upon via Soja’s Secondspace of thought and his Thirdspace of experience, the latter encapsulating the previously mentioned First and Second spaces. Thinking is best rendered by verbs, precisely because Owen contemplates the war events and describes them in terms of real actions.

The participial constructions “shriveling”, “puckering” associated with “hands” and “foreheads” reveal the ontological nightmare of the poet. The present tense simple of the verbs “pick” and “shovel” associated with the “burying party” depicts the nightmare through aggressive verbs meant to suggest the lowest degree of unity between the living and the dead. The line “Pause over half-known faces. All their eyes are ice” suggests the ephemeral character of the world.

The stylistic connotations of “eyes are ice” arise from the repetition of the diphthong /ai/ creating an intensively negative sonority. Since /ai/ represents the phonetical representation of the “self”, through repetition, it suggests the poet’s lamentation that grants to the spiritual the status of an intensively involved entity regarding a space where dramatic events take place.

Apparently, spirituality and “musicality” are “openly resisted” (Schneider, 97) in Owen’s poetry. Schneider, in her approach to the “Music” of Banville’s novels, quotes Rudiger Imhof and his syntagm taken from Beckett’s *Molloy* where he states that he appreciates the magic and the music of the words” which, he claims he “would be a fool to try and explicate” (106). We have constantly focused on the music of Owen’s words, and, contrary to Beckett, we have tried to explicate it because sound has been regarded by Perrine as a means of increasing and emphasizing meaning.

The complete phonetical transcription of “eyes” and “ice”, namely /aiz/ and /ais/ which creates a surprisingly intense inner rhyming couplet, can be further commented upon resorting to Owen’s “religious upbringing”. Mud “as a form of baptism”, the Front like Dante’s *Purgatorio*, “the Bible’s Sodom and Gomorrah”, “Babylon” and even Hell (Cuthbertson, 166) sends us to another rhyming couplet “Hell/shell” from the poem “Cramped in that Funneled Hole” (317).

Owen’s childhood interest in astronomy and cricket can be also encountered in the poem “The Show” where he depicts “a sad land, weak with sweats of dearth, / Grey, cratered like the moon with hollow woe” (Cuthbertson, 167) or in the poem “No Man’s Land” where the German trenches look “like a crowd moving off a cricket field” (Cuthbertson, 167). Moreover, his archeological concerns can be found in “Dulce et Decorum East” where “a bandaged soldier” looks like a “mummy” or in an unfinished, untitled poem focused on digging, soil and eternal soul:

As bronze may be much beautified
By lying in the dark damp soil,
So men who fade in dust of warefare fade
Fairer, and sorrow blooms their soul.

The rhyming couplets “beautified/fade” and “soil/soul” depict, through the created oppositions, a particular sonority which is charged up with rigidity within the former rhyming pair and with warmth, in the latter, both offering an embryo of recollection and daydreaming.

Owen’s war experience came to an end in March 1917 when he fell down a well at Bouchoir, was hit on the back of his head, and spent a lot of time in hospitals to recover himself. The time spent in hospital has been pragmatically depicted in the poem “Conscious”:

His fingers wake, and flutter; up the bed.
His eyes come open with a pull of will,
Helped by the yellow mayflowers by his head.
The blind-cord drawls across the window-sill ...
What a smooth floor the ward has! What a rug!
Who is that talking somewhere out of sight?
Three flies are creeping round the shiny jug ...
‘Nurse! Doctor!’ – ‘Yes, all right, all right.’
But sudden evening blurs and fogs the air.
There seems no time to want a drink of water.
Nurse looks so far away. And here and there
Music and roses burst through crimson slaughter.
He can’t remember where he saw blue sky ...
The trench is narrower. Cold, he’s cold; yet hot –
And there’s no light to see the voices by ...
There is no time to ask ... he knows not what (Cuthbertson, 172).

Besides the oppositions “outside-inside” and life-death, in Owen’s poetry, there arises the difference between the Old Testament and the New, revealing his intense preoccupations with the spiritual. The poem “Soldier’s Dream” depicts Jesus the pacifist who brings the war to an end:

I dreamed kind Jesus fouled the big-gun gears,
And caused a permanent stoppage in all bolts;
And buckled with a smile Mausers and Colts,
And rusted every bayonet with His tears” (Cuthbertson, 174).

Such an image is an embryo of virtual awakening without which we are not allowed to enter the realm of positive thinking and recollect the past.

BIBLIOGRAPHY

- Bachelard, Gaston, *Poetica spațiului*, Editura Paralela 45, 2003.
Cuthbertson, Guy, Wilfred Owen. Yale University Press, New Haven and London, 2015.
Howard, Richard. *Alone with America. Essays on the Art of Poetry in the United States since 1950*. New York. ATHENEUM, 1969
Schneider, Ana-Karina. On Musicality John Banville’s and Beethoven’s *Meeresstille und Gluckliche Fahrt.*, *East-West Cultural Passage*, 12.1 (2012): 94-108. Print.
Soja, W. Edward, *Post-metropolis: Critical Studies of Cities and Regions*, Cambridge, Mass: Blackwell, 1996

ENGLISH FRANCA AND ITS ANGLICIZATION SIDE EFFECTS

Violeta Negrea

Prof., PhD, Academy of Economic Studies, Bucharest

Abstract: The present project recommends English Franca usage and teaching as a process rather than a product by raising cultural awareness through linguistic accommodation and meaning negotiation. Language Franca instruction aims the achievement of mutual understanding, rather than convergence of the language standards and norms. The debate focuses on the primary position of English Franca and its Anglicization side-effects phenomenon assisting global knowledge, technology development and communication.

Keywords: effectiveness of language communication, anglicizing process, language competition, language education, technology development

Linguistic, Social, Political and Technological Dimensions of English Franca

While British and American English represent specific cultural characteristics, English Franca has the effective communication potential in terms of cross culture environment. It also matches the information transfer and knowledge development needs and makes the acquisition of the cross-cultural competence non dependent to a culture-specificity of thought and behavior. *English Franca* innovative linguistic forms are able to promote cognitive flexibility and knowledge development.

The educational needs are more and more catered online which is convenient for a wide range of students of all ages to update their knowledge and language skill level. The access to professional information through language competence makes online education handy in achieving growth as professionals, as long as students can also pursue an online degree and work and earn their living at the same time. Nowadays, professionals are obliged to follow mandatory lifelong learning to keep pace with the research and developments in their field. They need to update themselves on the new developments in their profession, to learn new techniques of practice, improve old ones, or they need to re-train to change their job.

The acquisition of language skills can promote workforce achievement and preparation for global competitiveness and education equity (Lee; Fraad: 1998) by fostering economic and social excellence through the equal access to information and effective professional and human communication. In today's world, language education has become a sine-qua non condition to the continuous strives for economic and social development of any nation.

Anglicization Side Effects Reaction

The natural tendency of the non-English words to undergo the process of anglicizing¹ corresponds to the wide spread of English as English *Franca*. They can change pronunciation and even their Latin alphabet spelling to make them more familiar to native and non native English speakers. The process is nowadays so strong that even the computer language programs are set to make corrections to those words which have been already anglicized.

The phenomenon is considered to belong to the socio-linguistic science. Lachman Khubchandani developed his own vision on the global extension of developed languages that we reconsider for the global extension of English as Franca. (1984) The following table makes the linguistic phenomenon frame the English native speakers tendency to make their pronunciation more appropriate to their own linguistic environment and the non-native speakers accept and even encourage it, as it makes them feel closer to the strength of the English speaking nations, as members of their family.

<i>Dimension</i>	<i>Developed languages</i>	<i>Under-developed/ developing languages</i>
Ecological utilization	Wider communication/ dominant world languages	Languages limited to a region (national, local languages)
Economic/social development legitimization	Standard languages	Standard/non standard varieties, limited area culture
Projectional Graphization	suitable for communication	Colloquial 'bazaar' languages
Literature Medium of education	technology /science	Languages not extended for technological tasks
Technologization	development	

Historical names of personalities have been subject to anglicization process since Renaissance times. The widespread cultural movement brought in the taste for Greek and Latin classics research and study. Some of them were brought to life by English translations that made them subject to anglicization linguistic process. The transliteration and the anglicized pronunciation made the Greek Aristoteles turn into Aristotle and the Roman emperor Hadrianus turned into Hadrian. European royal personal names were also adapted to the English language specificity. Royal names like Carlos, Carol, Karoly, Karl turned into Charles, and Friedrich; Fredrik into Friedrich; Fredrik, or Jacob into James.

The linguistic phenomenon attached to the immigration first wave in the newly discovered America is manifest in the competition among the French, Dutch and German colonists. Their names given the places they occupied were gradually transformed into anglicized ones, La Nouvelle Orleans into New Orleans, and New Amsterdam into New York.

The Anglicization process went on in the time of the industrial revolution and the British Empire worldwide development. The linguistic phenomenon was favored by the occupation of the colonial territories and also by immigration of the English speaking people in the 18th, 19th and early 20th century. The phenomenon was also encouraged by the boat liners development comfort capabilities which made the English speakers travel easily in remote places like America and Asia. Milano turned into Milan, or København into Copenhagen, Den Haag into The Hague.

The linguistic phenomenon applies easily to the languages using the Latin alphabet, as in: București which turned into Bucharest, or simply Bucarest.

¹ To make English or similar to English in form, idiom, style or character <http://www.thefreedictionary.com/Anglicizing>
retrieved on January the 23th 2017

As for the languages using non Latin alphabets, transliteration is often used which adapts the name of the cities to the Latin standards and British pronunciation. Specific signs are normally added to encourage native language pronunciation.

Original towns names	Anglicized towns names
القاهرة Al-Qāhira	Cairo
重慶, 重庆	Chóngqìng
石家莊, 石家庄	Shíjiāzhuāng
京都	Kyōto
Αθήνα	Athens
Санкт-Петербург	Sankt-Petersburg
Москва	Moskva
Београд	Beograd, Belgrade
Lisboa	Lisbon

After the WWII some of the British former colonies became independent. Despite their joining the commonwealth organization, they took the pride of their own native origin and adopted a de-anglicization linguistic policy.

The Irish people were among the first to take this step through the National literary Society in 1892, in Dublin. But the effectiveness of the long British rule has produced long lasting linguistic effects. Despite its official status, Irish has been gradually replaced by English which is actually used by the Irish citizens on a large scale.

But in case of India, after having been liberated, it recovered some of the original official names of their places, although they are still acknowledged by their English form using the Latin alphabet spelling.

British names transcription	Original Indian pronunciation
Bombay	Mumbai
Calcutta	Kolkata
Madras	Chennai

A similar situation is witnessed by some Chinese town names. The use of Latin spelling (transliteration) is obviously necessary to the effectiveness of worldwide communication, but the original names pronunciations of the places were lately given back to their traces.

British towns names transcription	Original Chinese writing
Canton; Guangzhou	(廣州, 广州)
Peking; Beijing	(北京),

The major immigration movement from Europe to the English speaking new found lands that started in the 17th facilitated the extension of the linguistic phenomenon. It was also brought the option of the people coming from other areas of the world to naturalize their names. The late years have witnessed another immigration wave coming from the recently liberated communist countries in the Central and eastern side of Europe going to English speaking territories of US, Canada, Australia, New Zealand which encourage and makes the anglicization phenomenon go on.

But the linguistic process is not limited to the social and political issues. Globalization of English speaking culture through media and technology made other languages adopt specific Anglicist terminology that did not exist previously. They bring in the non-English origin languages the vocabulary attached to the newly developed technologies, such as *computer*, *internet*, *soft*, *chip*, etc.

Names of companies, shops, newly developed in these countries, demonstrate the impact of the direct or indirect impact of the contact with English and their striving to make room for themselves by the phonemic and graphemic adaptation process in the reception languages. Galstyan, (2010:149-69)

Conclusion

Applied linguistics studies have traditionally cared about the developing lexical influences of languages since the 19th century when historical comparative research developed. Anglicisms exploration and their cultural, social and technologic impact has been associated by sociological research on attitudes and official language policies which cannot ignore the global context. It is worth mentioning that western countries, like Denmark, Sweden, Norway, Netherlands have accepted the phenomena for decades, as natural, but France, or Eastern countries, like Poland, Romania, Bulgaria Czech Republic, after the dissolution of USSR, when Russian ceased to be their imposed lingua franca, have sometimes developed nationalistic feelings as a form of self-esteem. (ibidem)

We focused on the positive effects of English Franca as a technical language (Fischer, 1998) which contributes to the spread and integration of applied vocabulary into the receiver languages. (Fischer, 2008:1-14)

English has become the main foreign language taught in schools in all these countries and became the instrument of their intercultural communication, transfer of technology, and development at large. Revolution of applied sciences including the recent satellite broadcasting communication, the internet, have reinforced the pre-eminence of English Franca and make us acknowledge that the more English the world becomes, the desirable the knowledge of English. (Gonzales, 2010: 1-27)

BIBLIOGRAPHY

Berns, Margie (1990) Context of Competence: Social and Cultural Considerations in Communicative Language Teaching, Springer Science +Business Media, LLC

Fischer, Roswita (1998) Lexical Change in Present-day English. A Corpus-Based Study of motivation Institutionalization and productivity of Creative neologisms, Tübingen Narr

Fischer, Roswita (2008) Studying Anglicisms In De-Anglicization of the Vocabulary of Informatics in French In *Anglicism in Europe: Linguistic diversity in a Global Context* (ed) Roswita Fischer and Hanna Putaczewska, Cambridge Scholars Publishing

Galstyan, Anahyt (2010) Anglicisms in Armenian Process of Adaptation, In *The Anglicization of European lexis*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam

Lee, Okhee; Fraad, H. Sandra (1998) Science for all, including Students from Non-English language Backgrounds, *Education Researcher*, DSGE, 27, 4

Lachman, M. Khubchandani (1984) Language modernization in the developing world, In *Interaction through language*, International Social Science Journal, UNESCO

Pulcini, Virginia, Furiassi, Cristiano, Gonzales, Rodriguez (2010) The lexical Influence of English on European languages. From words to phraseology In *The Anglicization of European lexis*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam

SUR LES RACINES DE L'ESOTERISME DANS L'ANCIENNE PENSEE EGYPTIENNE

Nicolae Iuga

Prof., PhD, "Vasile Goldiș" Western University of Arad

Abstract: We got used to consider ancient Greek thought as a cornerstone of our European culture. But let's not forget that of the philosophers and legislators most important ancient Greece have traveled in Egypt, they spent there several years and was initiated into the ancient mysteries of Egyptian, after which they returned home, making proof of knowledge amazing their contemporaries. I thought it would be absurd to these men of genius in Greece returned home without that Egypt should not be put any mark on them.

Keywords: Esotericism, Freemasonry, ancient Egypt, Temple de Salomon, Herodot, mystery death.

1. À la recherche des Colonnes

La Légende de la Corporation, c'est-à-dire de la première Constitution légendaire de l'Ordre de la Franc-maçonnerie nous détermine de remonter aux origines, c'est-à-dire de sortir du temps historique des faits que l'on peut vérifier et de nous transposer dans un temps mythologique où, de toute manière, ce n'est pas la chronologie qui compte mais seulement l'idée.

Ainsi, La Légende nous détermine de remonter dans le temps au fil de l'histoire sacrée jusqu'aux fils de Lamech, la sixième génération depuis Adam jusqu'à présent. La Bible nous dit (Genèse, IV, 18-22)¹ que Lamech a eu premièrement deux fils, Iubal et Tubalcain puis un autre qu'il a nommé Noé, (Genèse, V, 28-30) célèbre comme celui qui a sauvé le monde du Déluge, d'où on peut tirer la conclusion que Iubal et Tubalcain étaient les frères aînés de Noé. La Bible nous fournit encore quelques brèves informations en ce qui concerne les occupations des deux. Iubal est le père de tous ceux qui jouaient de la flûte et de la guitare et Tubalcain est le père de ceux qui travaillent le cuivre et le fer. La traduction en roumain du Livre est, malheureusement, assez vague à ce point ; on emploie un seul terme « travail » pour ce que dans la Vulgate est : « maleator et faber in cuncta opera ». Il est évident que l'on peut déduire davantage de la Vulgate, c'est-à-dire que Tubalcain a été le père de ceux qui travaillaient le cuivre et le fer avec le marteau, réalisant des oeuvres complexes avec art et minutie. Le texte de la Bible ne nous dit pas davantage, mais on doit admettre que les deux, l'un, le premier artiste et l'autre le premier forgeron de l'histoire de l'humanité, avaient des connaissances ésotériques. Il va de soi que pour composer et exécuter une pièce musicale il est nécessaire de connaître la hauteur et la gravité des sons, le rythme et la mesure. Et pour usiner les métaux, quelque part au moment de la naissance de la métallurgie de la magie, on avait besoin d'une science spéciale pour fondre et forger le fer à l'aide du feu. Mais la Bible ne nous dit rien sur les connaissances que les deux fils de Lamech avaient, ni en quoi elles consistaient ni comment ils les avaient acquises, gardées ou transmises.

¹ *** *Biblia Sacra Iuxta Vulgata Versionem*, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart, 1994

La Légende de la Corporation élargit considérablement, les informations au sujet de Iubal et Tubalcain, s'appuyant sur des spéculations plausibles au fond Il s'agit d'une reconstitution réalisée à partir du XIV-ème siècle, une sorte d'archéologie épistémique sui generis, qui réunit des traditions légendaires et des événements historiques, selon des critères de vraisemblance.

Plus précisément, en bonne tradition médiévale, La Légende de la Corporation (racontée à nouveau par Albert McKey)² énumère les sept sciences et arts libéraux qui sont : la Grammaire, la Rhétorique, la Logique, l'Arithmétique, la Géométrie, la Musique et l'Astronomie. On y retrouve la Maçonnerie parce qu'elle est identifiée à la Géométrie. Ou, mieux dire, ce que les profanes appellent la Géométrie, les initiés reconnaissent comme Maçonnerie ce qui signifie en même temps : « une profession digne et une science étrange ».

Les commencements de cette science, d'après la Légende, se situent avant le Déluge de Noé. Parce que, avant le Déluge, les gens qui avaient la conscience de l'imminente destruction du monde par celui-ci, s'étaient posé le problème de sauvegarder les connaissances qu'ils possédaient. Ainsi, on retrouve les origines de cette science à l'époque où un homme qui s'appelait Lamech vivait sur la terre. Avec sa première femme, Ada, Lamech a eu deux fils, Iabal et Tubal et avec la deuxième, Shella, une fille dont le nom n'est pas mentionné et un fils, Tubalcain. Ces quatre fils de Lamech ont trouvé le commencement de toutes les sciences du monde. Le fils aîné Iabal, quand il organisait les troupeaux de moutons sur les champs, a découvert la géométrie et il a été le premier qui ait construit des maisons en pierre et en bois. Son frère Tubal a découvert la musique, la harpe et la flûte. Le troisième, Tubalcain a découvert le métier d'usiner l'or, le cuivre et le fer. La fille de Lamech a appris le métier de tisser. Mais les fils de Lamech savaient fort bien que Dieu allait se venger pour les péchés des gens et allait détruire le monde soit par le feu soit par l'eau. C'est pourquoi ils ont inscrit toutes leurs connaissances sur deux colonnes pour qu'on puisse les trouver après le Déluge, pour rendre possible une renaissance de la civilisation humaine. On a mis les mêmes inscriptions sur chaque colonne, contenant la totalité des connaissances. L'une des colonnes était faite en marbre pour ne pas être détruite par le feu et l'autre était en terre cuite pour ne pas couler dans les eaux. C'était une double mesure de précaution. De la sorte, que le monde eût été frappé par le feu ou par l'eau, l'une des colonnes pouvait être sauvée. C'est ce qui s'est passé en réalité. Après le Déluge, la Colonne qui flottait sur les eaux fut récupérée. Hermès, le maître des sages, trouva l'une des colonnes, la déchiffra et enseigna aux hommes toutes les sciences et les métiers. La science de la Maçonnerie fut sauvée elle aussi ; la Maçonnerie fut présente à la construction de la Tour de Babylone et puis à celle de la cité de Ninive. La Maçonnerie atteignit le comble de sa perfection et de sa grandeur pour les temps antiques à l'époque où on érigea le Temple du Roi Salomon de Jérusalem.

Nous croyons qu'il est inutile de dire encore qu'on ne devrait pas prétendre que ces récits comprimés soient vrais, au sens stricte de correspondre à des événements historiques, mais il serait plus utile de voir s'ils ont une relevance sous rapport herméneutique. Il serait dépourvu de sens de vérifier si une affirmation de la légende est confirmée ou non du point de vue historique, ce serait comme si on essayait d'apprécier le poisson d'après sa capacité de vivre sur la terre.

On devrait lire la Légende de la Corporation de la même manière que le Livre des Origines de la Bible, c'est à dire en lui donnant une interprétation allégorique. Dans la Genèse biblique ce qui compte prioritairement est la modification ontologique que la connaissance apporte à l'homme ; même, dans le cas de la Légende de la Corporation ce qui compte premièrement c'est que dès les plus anciens temps, l'humanité a possédé des connaissances ésotériques et elle a voulu les sauver de la disparition accidentelle en les fixant par écrit sur deux colonnes. Evidemment ça n'a aucune relevance si cela s'est passé avant ou après Noé etc., pas même si Noé a existé ou non comme personne historique. La seule chose qui ait de la relevance est de répondre à la question si les colonnes ont ou

² Albert McKey, *The History of Freemasonry*, New York, 1898

non une valeur symbolique et ésotérique, sans tenir compte du type d'informations que l'on possède : historiques ou légendaires.

Mais passons au temple de Salomon. On en a plein d'informations historiques abondantes, tout d'abord il apparaît dans la Bible (III Rois, chapitre 5-8)³. On a des informations qui correspondent vraiment à des événements historiques réels, que l'on peut vérifier par beaucoup de preuves archéologiques et littéraires. Mais l'essentiel dans ce contexte est constitué par les Colonnes et par leur signification. Le Temple de Salomon n'était pas un édifice de grandes dimensions, il n'impressionnait pas par sa grandeur comme ceux d'Égypte ; il avait une longueur de 30 mètres seulement, une hauteur de 15 mètres et une largeur de 10 mètres et il avait encore une galerie extérieure devant, d'une longueur de 10 mètres et d'une largeur de 5 mètres. Mais ce Temple impressionnait par ses proportions et bien sûr par ses deux colonnes en bronze qui se trouvaient devant la galerie extérieure.

Les Colonnes qui étaient devant le Temple de Salomon proviennent, certainement, de la tradition judaïque, comme l'observe Mc Kay, de la mise en liberté des juifs de sous la domination égyptienne, quand Dieu les a conduit dans le désert « le jour avec une colonne de nuage et la nuit avec un pilastre de feu ». Mais on doit admettre qu'elles proviennent aussi de la tradition antérieure, la tradition égyptienne qui exigeait de placer deux obélisques en pierre, recouverts d'une écriture ésotérique, à l'entrée des temples. Les Colonnes qui se trouvaient devant le Temple de Salomon évoquent dans le plan étymologique aussi une tradition propre. La Colonne de gauche s'appelait Boaz ce qui signifie « en force » plus clairement "Dieu y demeurera en force" et celle de droite s'appelait Yachin, c'est-à-dire « Dieu y établira sa maison ». Ces colonnes étaient faites de ce que l'on appelle aujourd'hui bronze. Leur hauteur totale, chapiteau y compris, était de 12 mètres et leur diamètre d'environ 2,5 mètres. Elles étaient vides à l'intérieur, la paroi ayant une épaisseur de 8 centimètres. D'après Leadbeater, les colonnes avaient des portes derrière, situées de façon à ne pas pouvoir être vues de devant⁴.

Cette partie de la colonne jouait le rôle ce que l'on appelle aujourd'hui une armoire dans une bibliothèque. On y gardait les archives, les rouleaux de parchemin qui contenaient les livres de la Loi, peut-être d'autres documents aussi. C'est tout à fait plausible. Comme on le sait, dans la Bible, le Temple de Salomon est décrit à force détails, de l'extérieur tout comme de l'intérieur mais on ne mentionne nulle part l'endroit où on gardait les livres sacrés. Par ailleurs, certaines connaissances des livres sacrés des juifs étaient ésotériques au sens le plus rigoureux du terme. Par exemple le nom saint de Dieu, représenté par le tétragramme Y H W H (de l'expression *ehyeh asher ehyeh*, l'Exode, III, 14), ne pouvait pas être rendu public, ni prononcé ni écrit que sous la menace de la peine de mort. L'interdiction des dix commandements : "Tu ne prononceras pas à tort le nom du Seigneur, ton Dieu !" signifiait en fait l'interdiction de prononcer ou d'écrire publiquement Son nom pour ne pas le profaner⁵. On peut se faire une idée du caractère ésotérique du nom Y H W H et de la gravité d'une éventuelle profanation du fait que, lorsque les prêtres du Temple voulurent accuser Jésus, ils l'accusèrent d'avoir outragé le nom de Dieu, respectivement d'avoir profané le tétragramme sacré. Ainsi, les colonnes Boaz et Iachin que se trouvaient devant le temple de Jérusalem étaient dépositaires de la connaissance sacrée au sens propre du terme.

Et pourtant : d'où provient la différence entre les colonnes du Temple de Salomon d'une part et les colonnes des fils de Lamech et les obélisques égyptiens d'autre part ? Comme on l'a vu ci-

³ *** *Biblia Sacra Iuxta Vulgata Versionem*, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart, 1994

4. C. W. Leadbeater, *The Hidden Life in Freemasonry*, Altenmunster, J. B. Verlag, f.a.

5. *** *Biblia Sacra Iuxta Vulgata Versionem*, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart, 1994

6. Herodote, *Istoriei*, vol. I, E.S. București, 1961.

dessous, les colonnes construites par Iubal et Tubalcain étaient massives, elles n'étaient pas vides à l'intérieur et elles avaient inscrites à l'extérieur toutes les connaissances, celles ésotériques y compris. Les colonnes-obélisque de devant les temples égyptiens sont elles aussi massives et inscrites à l'extérieur. Mais les inscriptions extérieures ne cachaient-elles rien ? Et la seule forme de cacher les significations d'un texte serait de cacher le texte lui-même dans une colonne vide à l'intérieur et sans inscriptions extérieures ? On trouve la réponse en se tournant vers l'ancien Egypte, suivant le fil d'une des sources primaires relative à cette civilisation : *Les Histoires* de Hérodote. De Hérodote, (*Histoires*, II, 36) on apprend que les anciens égyptiens employaient deux types d'écriture : l'une appelée «hiératique» et une autre appelée «démotique»⁶.

Les choses tournent un peu au clair. Étymologiquement, « hiératique » signifie « saint » et, en particulier, illustre l'écriture utilisée par des prêtres, qui n'est pas comprise par tout le monde, puisqu'elle contient des significations sacrées, ayant un caractère ésotérique ; cette écriture a été appelée par la suite « hiéroglyphique ». Et « démotique » signifie populaire, « démocratique ». En ce qui concerne l'écriture, celle-ci est un système de signes que tout le monde peut comprendre et utiliser. En conséquence, ayant une écriture qui n'était accessible qu'aux initiés, les Égyptiens pouvaient placer les textes ésotériques à la vue de tout le monde, à l'extérieur de l'obélisque, sans courir le risque que ceux-ci lus et compris par des profanes et donc profanés. Mais en ce qui concerne les anciens Juifs, parce qu'ils n'avaient qu'un seul type d'écriture (le soi-disant alphabet carré d'inspiration phénicienne), une écriture accessible à tout le monde, ils furent obligés d'enfermer les textes sacrés et ésotériques à l'intérieur des colonnes. On pourrait même dire que les deux colonnes, Boaz et Iachin furent construites pour servir à ce but. Les Égyptiens cachèrent l'ésotérique à l'extérieur en le chiffrant et les Juifs le cachèrent à l'intérieur en l'enfermant. À cause de cela, les Colonnes du Temple de Salomon ne continuent pas la tradition et la forme des colonnes des fils de Lamech. Plus précisément, on ne pourrait pas se poser ce problème parce que la tradition des fils de Lamech n'exista pas telle quelle, elle fut seulement une projection des obélisques égyptiens, placée dans un temps ancestral et dans une *topos* mythologique. Tournons donc le regard vers l'ancien Egypte et vers les plus anciens dépôts de connaissances ésotériques, matérialisés sous la forme visible et cachée en même temps des colonnes sacrées, c'est-à-dire des obélisques érigés à l'entrée des temples.

2. Le voyage en Egypte

Ce qui fait peut-être que la civilisation égyptienne soit unique dans le contexte de l'antiquité est justement cette forte valorisation métaphysique de la mort. D'ici la construction des pyramides et l'embaumement des cadavres. Un proverbe arabe dit : les dieux craignent une seule chose, le temps, mais le temps à son tour craint les pyramides. Ce fait est vrai au sens empirique du terme y compris. Les pyramides d'Egypte ont survécu à tous les dieux égyptiens.

Les problèmes liés à la fois à l'immortalité de l'âme et au culte des morts chez les anciens Égyptiens sont très communs et connus de sorte que nous allons les évoquer brièvement sans citer un certain écrivain. Il est bien connu que les Égyptiens ne croyaient pas à une âme unique, mais ils se la représentaient sous plusieurs aspects de la vie spirituelle et chacune de ces représentations avait un certain nom. Ainsi, l'âme appelée « bai » est celle qui après la mort passe dans une autre vie. Elle était représentée sous la forme d'un oiseau, pour qu'après la mort elle puisse quitter le corps et se présenter très vite devant le Jugement d'Osiris. Une autre dimension de l'âme, celle nommée « ka » était une sorte de double du corps, un principe vital qui ne s'envole pas après la mort, mais reste dans le tombeau aussi longtemps que le corps se garde. D'ici la préoccupation particulière pour embaumer les cadavres et pour construire des tombeaux très durables.

Accompagnons le vieil Hérodote dans son Voyage en Egypte⁷, raconté avec l'ingénuité et la naïveté spécifiques aux Anciens, dans le deuxième livre de ses *Histoires*. Hérodote commence son histoire par une remarque célèbre, que l'Egypte est « une terre acquise et un cadeau du fleuve ». Parce que, si le Nil avait eu le caprice de dévier son chemin vers le Golfe de l'Arabie par exemple « qui l'arrêterait pour qu'il ne l'obture, en quelque vingt mille ans – en s'y jetant – par tout le limon transporté ? » (*Histoires*, II, 11) D'ailleurs c'est la terre de l'Egypte s'avance plus profondément dans la mer par le Delta du Nil que les rives avoisinées. Les eaux du Nil montent périodiquement et ça signifie une différence de niveau de 4-5 mètres, elles inondent les champs d'une partie et de l'autre sur beaucoup de kilomètres, « on pouvait voir des terres inondées si on marchait deux jours, parfois plus, d'autres fois moins », dit Hérodote. Et après la retraite des eaux l'agriculteur égyptien ensemence le limon fertile et puis il conduit les troupeaux au-dessus du limon, pour qu'ils marchent dessus, pour enfoncer les semences en terre. Après quoi il ne fait rien qu'attendre la période de la moisson. Les eaux du Nil commencent à gonfler vers le solstice d'été et elles continuent à monter environ cent jours. En ce qui concerne les sources du Nil, personne ne pouvait en donner une réponse claire.

Il y a encore des remarques quant au caractère des gens. D'après Hérodote, les Égyptiens dépassent les autres gens de la terre en ce qui concerne la piété.

Le sacerdoce était exclusivement pour les hommes, aucune femme ne pouvait être prêtresse. Tous les hommes étaient circoncis et les prêtres avaient les cheveux coupés ras de même que leur corps et ils faisaient ça tous les deux jours pour être entièrement purs quand ils se mettaient au service du Dieu. Les Égyptiens ne cultivent jamais la fève, ce légume qui s'apparente aux haricots ou aux petits pois et ils détruisent celles qui poussent par hasard. Les prêtres ont aussi l'interdiction de la voir, puisque ce grain était considéré comme une plante impure. On pourrait dire que c'est une simple bizarrerie, une insignifiante manie locale et on n'y prêterait pas attention, mais on a vu que Pythagore et ses disciples considéraient eux aussi la fève comme une plante impure et intouchable.

Or, comme on le sait, le grand Pythagore fut initié en Egypte. Nous allons revenir pour approfondir la signification de cette bizarrerie, s'il y en a une plus profonde, dans le paragraphe consacré à Pythagore.

Quand ils apportent des offrandes, les Égyptiens égorgent le bétail, l'écorchent et lui coupent la tête. Ils profèrent des malédictions contre cette tête, toutes les malédictions qui auraient pu être prononcées contre le peuple et tous les maux qui auraient pu le guetter, après quoi ils jettent le crâne dans le fleuve. Ce rituel fut transmis plus tard aux Juifs sous la forme du bouc émissaire. Les anciens Égyptiens étaient polythéistes et en plus ils n'honoraient pas tous les mêmes dieux, sauf Isis et Osiris dont le culte était pratiqué dans tout l'Egypte. Puis Hérodote avoue (II, 44) que, par désir de recueillir des nouvelles vraies et détaillées sur certains dieux égyptiens, il est parti en bateau vers Tyr, en Phénicie, ayant le but de voir le Temple de Shu. Et il a vu que le Temple était richement décoré avec des trésors parmi lesquels s'élevaient deux colonnes, l'une en or et l'autre en émeraude, la dernière dégageant une forte lumière verte pendant la nuit. Le temple fut construit presque à la même époque que la fondation de la cité de Tyr, c'est-à-dire environ deux mille trois cents ans avant Hérodote, respectivement il y a plus de quatre mille sept cents ans. Mais malheureusement Hérodote ne dit rien du sens ésotérique de ces colonnes. Ont-elles été pourvues à l'extérieur d'inscriptions inintelligibles pour les non-initiés ? Ou bien contiennent-elles à l'intérieur des textes sacrés qui devaient être protégés des yeux profanes ? Ou avaient-elles une autre signification que Hérodote n'avait pas voulu nous dévoiler pour ne pas manquer au serment d'initiation ?

⁷ Herodot, *Istoriî*, ed. cit.

Il semble sûr que Hérodote a été initié jusqu'à un certain niveau aux connaissances ésotériques des prêtres égyptiens. Voilà par exemple la manière de laquelle il expose la triste cérémonie pour commémorer la mort d'Osiris. On apporte tout d'abord l'offrande. Le bouc est écorché, on lui coupe les jambes et la tête et le corps est vidé des entrailles et il est farci de pain, de miel et des aromates, après quoi il est brûlé. Suit la prière et après les participants mangent les restes de l'offrande. Pendant la prière, les gens pleurent et se frappent la poitrine des poings, mais « je n'ai pas la permission de dire en honneur de qui ils font ça » (II, 61). Il est clair qu'Hérodote lui-même fut initié dans les mystères d'Osiris, qui impliquaient entre autres aussi l'interdiction de prononcer publiquement le nom secret du dieu, interdiction que les Juifs adoptèrent eux aussi des Égyptiens. Un peu plus loin (II, 65) Hérodote parle dans le même sens de l'animal d'offrande, respectivement des animaux qui ne peuvent pas être sacrifiés, en s'arrêtant à un moment donné, justement pour ne pas être obligé de parler « des choses saintes dont j'évite à dessein de faire référence ».

Les anciens Égyptiens avaient encore quelques coutumes apparemment très bizarres. Par exemple, à la fin des agapes l'un d'entre eux faisait le tour de la table, un petit sarcophage à la main à l'intérieur duquel se trouvait une poupée qui imitait un cadavre momifié. En la montrant à chaque convive il disait : « regardez-la, buvez et soyez joyeux parce qu'après la mort vous serez comme ça », un memento mori qui ressemble comme idée à un élément de la « chambre de réflexion », propre aux initiations tardives. La construction des navires était en essence liée à l'édification des maisons. On faisait tout d'abord le squelette des chevrons sur lesquels il y avait des planches d'acanthé clouées, longues d'environ deux coudées (environ un mètre), des planches placées comme les briques, c'est-à-dire à la moitié d'une planche il y avait les bouts des planches de dessus, etc. Grâce au réseau complexe de petits canaux d'irrigation qui devaient porter les eaux nourissantes du Nil, les terres cultivées (« arura ») avaient la forme d'un carré avec le côté de cent coudées. On y trouve les débuts de la géométrie qui fut adoptée par les Grecs aussi, et Hérodote en était conscient. (II, 109)

Devant les temples il y avait, d'une part et de l'autre de l'entrée, deux obélisques monolithes comme ceux du Temple de Ra de Héliopolis qui avaient des dimensions tout à fait étonnantes, hauts de cinquante mètres et ayant le côté de quatre mètres. Il y avait inscrits des textes sacrés, ésotériques et le risque de profaner le contenu n'existait pas, parce qu'ils étaient écrits en employant l'alphabet hiéroglyphique, accessible seulement aux initiés et pas l'alphabet démotique, connu par tout le monde. Puis, les prêtres égyptiens contemporains à Hérodote firent la preuve des connaissances exactes qu'ils détenaient sur la guerre que les Achéens avaient portée contre la Troie, il y a environ huit cent ans, respectivement au XIII^e siècle avant Jésus Christ. De plus, les prêtres égyptiens ont prétendu qu'Hélène, la malheureuse épouse de Ménélaos ne s'était même pas trouvée à Troie mais elle était cachée en Egypte et ainsi, la demande des Grecs adressée aux Troyens de renoncer à Hélène et à ses richesses n'avait aucune justification et n'était qu'un prétexte injuste pour commencer la guerre, une guerre qui avait comme but réel la conquête et le pillage de la cité de Troie.

En revenant au problème des colonnes, celles-ci reparaissent sous une autre forme dans le somptueux Temple consacré à Ptah à Medinet-Habu par les pharaons de la XIX^e dynastie.

Les colonnes n'ont plus la forme d'un obélisque, mais plutôt la forme d'une statue. On en a plusieurs informations (II, 121). On apprend ainsi qu'elles étaient placées à l'entrée du Temple de l'ouest, l'une vers le nord (le septentrion) et l'autre vers le sud (le midi). Elles avaient une hauteur de 25 coudées, c'est-à-dire la même hauteur que les célèbres colonnes de devant le Temple de Salomon allaient avoir trois cent ans plus tard. Les colonnes furent érigées à la même époque où Moïse naquit en Egypte, celui qui allait conduire les tribus juives d'ici et les diriger vers leur propre pays. Il est à admettre que la tradition ésotérique hébraïque, préservée par les lévites de l'époque de

Moïse jusqu'à celle de Salomon, changea la symbolique et même les dimensions des colonnes. Avec une rectification qui constitue une contribution hébraïque spécifique, à savoir que les colonnes du Temple de Salomon n'avaient pas la forme d'une statue parce que rien d'anthropomorphe ou de zoomorphe ne pouvait y apparaître. Les représentations anthropomorphes étaient sévèrement prohibées justement dans le but d'éviter la contamination rigoureusement monothéiste au cadre de laquelle « personne n'a vu le visage de Dieu » (XXXIII, 20). Et toujours sur deux colonnes, en fait sur deux plaques en pierre sont écrits les dix commandements pour Moïse, « écrits par le doigt de Dieu ». (L'exode, XXXI, 18)

Le contenu des inscriptions ésotériques sur les obélisques égyptiens fut partiellement déchiffré plus tard, après la dissolution et la disparition de cette civilisation, quelques siècles avant Jésus Christ, sous les attaques précipitées des Perses, des Macédoniens et des Romains. Ammianus Marcellinus, historien romain du IV^{ème} siècle après Jésus Christ nous dévoile dans son *Histoire romane* (XVII, 4)⁸ quelque chose du destin de quelques obélisques, transportés à Rome par les empereurs romains, d'Octavian Augustus à Constantin le Grand. Car, on peut ajouter qu'après la disparition de la civilisation égyptienne, les obélisques renversés et enfouis dans les sables, ont fasciné et ont constitué un butin de guerre pour les conquérants pendant deux mille ans, des empereurs romains à Napoléon, l'empereur des Français. Sauf que les vainqueurs ne gagnèrent pas de colonnes vives, des monuments culturels proprement dits, mais des simples objets, des pierres muettes et mortes, dépourvues de leur signification réelle, dont il ne resta que les dimensions colossales et le caractère énigmatique.

Mais voilà comment Marcellinus décrivit avec exactitude ces obélisques « L'obélisque est construit d'une seule pierre très dure, qui s'élève comme un pilier conique, poli par une main de maître, de sorte que son éclat réfléchit les rayons du soleil ayant quatre côtés qui se rétrécissent pour se réunir au bout ». Puis Marcellinus nous parle des deux obélisques que Octavian Augustus apporta à Rome, l'un fut placé dans le Grand Cirque et l'autre sur le Champ de Mars. Le dernier obélisque est celui qui se trouve à présent aussi à Rome, dans la Piazza del Popolo. L'obélisque du Grand Cirque était l'un des plus grands et longtemps personne ne voulut le toucher par crainte de commettre un sacrilège. À la fin, à l'ordre de Constantin le Grand il fut disloqué et porté par Héliopolis sur le Nil jusqu'à Alexandrie, puis on lui fit traverser la mer dans un grand navire. Le navire entra sur le Tibre près de Rome et du port, l'obélisque fut placé et tiré sur des roues très fortes jusqu'au Cirque. À présent, cet obélisque qui pèse 455 tonnes se trouve placé devant l'Eglise San Giovanni, en Laterano. Originellement, l'obélisque était consacré à Ra et il avait au bout une sphère en or qui représentait le soleil et qui brillait comme une flamme. Sur chacune des facettes du prisme il y avait des inscriptions hiéroglyphiques. Peu après son placement à Rome, le sommet de l'obélisque fut frappé par la foudre qui a détruit la sphère. Un siècle plus tard, la civilisation romaine quittait la scène de l'histoire, parce que Rome fut conquise par les barbares en 476 après J.C.

Dans la Rome d'aujourd'hui on peut trouver d'autres obélisques égyptiens, plus précisément 12. Au milieu de la Place Saint Pierre on a placé l'obélisque apporté par Caligula de Héliopolis, d'une hauteur de 26 mètres et d'une pesanté de 331 tonnes ; dans la Place Navona il y a un obélisque semblable, haut de 26 mètres. Aujourd'hui à Paris, dans la Place de la Concorde, il y a l'obélisque de Ramsès II.

Les obélisques égyptiens se trouvent à Londres ou à New York. Mais là où ils se trouvent à présent, je répète, ces colonnes ne sont que de simples objets muets et c'est tout. On doit remarquer aussi le fait que la plupart de ceux-ci n'ont pas d'inscription. Les derniers prêtres égyptiens, ont-ils effacé les inscriptions pour ne pas être profanées ?

⁸ Ammianus Marcellinus, *Istoria romana*, E. S., București, 1982.

Toujours selon Hérodote (II, 123), les Égyptiens sont les premiers à dire que l'âme de l'homme est immortelle et ils se représentaient Isis et Osiris comme les maîtres de l'au-delà. Comme on l'a déjà montré, Hérodote a été initié aux mystères égyptiens, ce qu'on peut voir clairement dans ses Histoires. Mais il ne fut pas initié au plus haut niveau. C'est ce qu'il avoue lui-même (II, 148). Près du lac Mer se trouve le Labyrinthe. Il s'agissait d'un grand lac artificiel ayant une circonférence d'environ 150 kilomètres, séché à présent, à la place duquel il y a aujourd'hui la ville Medinet-el-Fanim. Le Labyrinthe, d'après Hérodote, dépassait par ses dimensions et sa complexité tout ce qu'on avait construit jusqu'alors, tous les temples des grecs, pris ensemble, et les pyramides aussi. Le Labyrinthe avait douze cours couvertes, les portes vis-à-vis, six vers le nord et les six autres vers le sud. À l'intérieur il y avait deux rangées de pièces, l'une sous la terre et l'autre au-dessus, à chaque niveau se trouvaient mille cinq cents pièces, au total trois mille. « J'ai vu les pièces de dessus et je m'y suis promené moi-même, donc j'en parle comme des choses vues par mes propres yeux », affirme Hérodote. « Quant aux pièces de dessous (continue notre historien) je sais seulement quelque chose par ouï-dire, car les Égyptiens qui les gardaient n'ont voulu pour rien au monde me les montrer ». Il est clair qu'Hérodote fut initié parce qu'il savait garder certains secrets dont il écrit « ne pas avoir la permission de parler ». Par ailleurs on peut tirer la conclusion qu'il n'a pas été initié au plus haut niveau parce qu'il n'avait pas la permission d'entrer dans les pièces souterraines du Labyrinthe où seulement les initiés complets avaient accès. À l'époque moderne on a fait des fouilles archéologiques à l'endroit où se trouvait autrefois le Labyrinthe mais on n'y trouva aucun tombeau, ce qui confirme l'hypothèse que les souterraines du Labyrinthe n'étaient pas, comme celles des pyramides, de nécropoles des pharaons, mais des pièces affectées aux études et à certaines cérémonies initiatiques. Mais en quoi consistaient les cérémonies d'initiation aux mystères d'Osiris ? Hérodote écrit : « Les Égyptiens présentent par des jeux mimiques les tortures de la Divinité. Je sais en détail quel est le déroulement de chaque jeu ; mais il vaut mieux me taire ! » (II, 171) En fait nous n'avons pas besoin, pour le moment, d'en savoir davantage, Hérodote dit qu'il vaut mieux se taire à cause du serment qu'il avait prononcé à l'initiation, précisément, qu'il ne profanerait pas le rituel. À présent nous n'avons pas besoin de savoir à force détails la manière dont chaque mystère se déroulait. Le problème réel est si la pantomime par laquelle on remémorait la mort et la résurrection d'Osiris avait un sens – et si elle en avait, quel était-il ?

D'ici nous devons nous laisser diriger par une importante autorité dans ce domaine : Mircea Eliade. Nous allons faire référence à la célèbre « Histoire des croyances et des idées religieuses » (les paragraphes 28-33)⁹. Le drame d'Osiris peut être reconstitué dans de très grandes lignes. Osiris était un dieu et en même temps un roi légendaire de l'Égypte. Il est une divinité civilisatrice qui enseigna aux hommes le sens du bien et de la vertu. Par envie, son frère Seth le tue et, pour cacher le crime, il coupe le cadavre en morceaux qu'il enterre dans des lieux différents du Delta du Nil. L'épouse d'Osiris, Isis, avec leurs fils Horus et Anubis, le dieu qui a la tête de chacal, réussissent à trouver les morceaux du cadavre et, à l'aide de la magie, ils le font revenir à la vie. Après, Osiris devient maître du monde d'au-delà et juge des morts. Le mythe a de multiples fonctions. D'un côté, ce mythe, comme le meurtre d'Abel par son frère Cain, ou comme l'épisode du meurtre d'Hiram Abif, explique l'apparition du mal ou de l'envie dans le monde. Puis Osiris comme Tammuz des Babyloniens fait apparaître dans la culture égyptienne et plus tard dans le judaïsme, le paradigme du dieu qui meurt et revient à la vie.

Ainsi, la vie de l'homme s'enrichit, elle reçoit un sens, de même que la mort. Dans *Le Livre des Morts*, le célèbre texte égyptien¹⁰, le chapitre 25, le défunt s'adresse ainsi à Osiris : « Je m'incline devant toi, grand dieu, le maître des deux Maat », après quoi il lui avoue le but de . . . sa

⁹ Mircea Eliade *Istoria credințelor și ideilor religioase*, ESE, București, 1981, p. 98-118.

mort : «Je suis venu chez toi, mon maître, pour m'apercevoir de ta perfection»¹¹. Ainsi, la mort a un sens, car seulement par elle on peut arriver à connaître la perfection de la Divinité. La mort devient l'initiation dernière et suprême.

Comme Mircea Eliade remarquait, au jugement d'Osiris le défunt devait répondre à un interrogatoire initiatique. Le jugement proprement dit a lieu selon un scénario complexe. Dans le même chapitre 25 du *Livre des Morts* on trouve représenté le tribunal devant lequel le décédé devait plaider pour son innocence. Le tribunal est présidé par Osiris qui est assisté par une cour formée de 42 juges, membres qui correspondent d'après l'historien des religions Emilian Vasilescu¹², aux 42 nomes de l'Égypte. Le mort est introduit dans la salle d'audience par Horus, le fils d'Osiris. Horus et Anubis pèsent l'âme du mort en employant une balance. Sur un plateau de la balance il y a l'âme du mort et sur l'autre, la déesse de la Justice et de la Vérité, Maat, pose une plume. Si le décédé fut une personne pécheresse alors son cœur serait plus lourd, la balance s'inclinerait de ce côté et le cœur lourd de péchés tomberait et il serait dévoré sur-le-champ par un animal hideux et terrifiant, un hybride entre le crocodile et l'hippopotame, nommé Oms. Le défunt ne peut pas suivre passivement ce qui se passe et, par une longue confession négative, il avoue qu'il aurait pu faire des choses nuisibles mais qu'il ne les fit pas. Entre autres, il déclare qu'il n'avait pas essayé d'apprendre sans en avoir le droit, des connaissances ésotériques : «je n'ai pas voulu connaître ce qui ne doit pas être connu», qu'il n'avait pas fait d'injustices, qu'il n'avait frappé personne, qu'il n'avait pas perçu un pot-de-vin, qu'il n'avait pas déshonoré le nom des dieux, qu'il n'avait pas opprimé les pauvres, etc. Tous ces péchés que le défunt nie avoir commis nous fournissent une image indirecte des mœurs des gens de l'Égypte ancien, de leurs idées sur le mal et le bien. À la fin du plaidoyer et tenant compte du résultat du pesage de l'âme, le dieu Toth qui y joue le rôle de greffier, rédige un rapport adressé au suprême Osiris où il montre que le décédé n'est pas coupable, que son âme est juste et que la balance ne s'est pas inclinée. À ce moment-là Osiris prononce la sentence en permettant à celui qui vint au jugement d'entrer dans son royaume.

Pourquoi le décédé s'agite-t-il et quelle est la raison pour laquelle il se défend avec tant de véhémence, devant le jugement d'Osiris ? Quel en est l'enjeu ? Eh bien, ceux qui entreront dans le royaume d'Osiris pourront s'identifier mystiquement à Osiris lui-même, c'est-à-dire ils mourront et reviendront à la vie en même temps qu'Osiris, comme les chrétiens s'identifieront mystiquement plus tard à Jésus Christ, celui qui fut crucifié et qui revint à la vie. Et pour ça l'homme doit pratiquer le culte, à vrai dire il doit, à des intervalles fixes qui ont une périodicité préétablie, imiter par des jeux et la pantomime les tortures de la Divinité, participer par des rituels au drame et à l'apothéose d'Osiris. De cette manière Osiris devient le modèle divin de toutes les gens qui espèrent triompher sur la mort. Osiris présentait la garantie du triomphe sur la mort parce que, comme Eliade écrivait, dans une dernière synthèse religieuse, les Égyptiens ont identifié des éléments communs tant dans le voyage journalier de Ra (le Soleil) que dans le drame d'Osiris. Les Égyptiens réussirent à articuler dans un seul système ce qui est par excellence immuable et invulnérable – le trajet du Soleil – avec un épisode accidentel : le meurtre d'Osiris et ce qui est toujours accidentel, fragile et éphémère dans l'existence humaine. On identifia la translation du Soleil dans le ciel à la résurrection nécessaire d'Osiris et à la possibilité que chaque mortel devienne lui-même un Osiris. En définitive, toutes les apparitions du soleil peuvent être considérées comme une initiation et comme un support pour la foi dans l'immortalité de l'âme.

3. Essai sur la mort comme initiation

La question : "Que sait-on sur la mort ?" devrait, je crois, être reformulée: Sait-on vraiment quelque chose sur la mort ? Parce que, sur la mort, on ne sait à proprement parler, rien. La mort

10. E. A. Wallis Budge, *The Egyptian Book of the Dead*, 1895.

¹² Emilian Vasilescu, *Istoria religiilor*, Ed. BOR, București, 1982

n'est pas une expérience au sens propre du terme. La mort est quelque chose qui arrive toujours à une autre personne, pas à nous. On y assiste muets et impuissants, comme à quelque chose qu'on ne comprend pas. Et quand il nous arrive ce n'est pas une expérience pour deux raisons. Premièrement parce que c'est unique, ce n'est pas quelque chose qui pourrait se répéter et donc expérimenter, au sens de la science. Puis, même si on pouvait comprendre quelque chose de notre propre mort, on ne réussirait rien communiquer de ce qu'on a individuellement expérimenté. La mort est, dit E. M. Forster, seulement quelque chose d'incompréhensible et qui peut être anticipé¹³. Donc la science qui est fondée seulement sur des expériences répétables, observables et communicables, ne peut rien apprendre et dire sur la mort. Seulement la littérature de fiction et la foi religieuse pourraient faire des démarches quant à ce sujet. Mais dans le cas de la littérature de fiction les choses ne sont pas très claires. Le narrateur ou le poète peuvent s'imaginer n'importe quoi sur la mort. La condition n'est pas que le discours poétique soit vrai au sens de trouver une correspondance dans une réalité, mais tout au contraire, il doit porter sur une construction purement fictive. Le spectacle des représentations poétiques ou plastiques quant à la mort, au jugement et à la vie d'au-delà, quelque vivement coloré, dynamique, attirant ou effroyable soit-il, ne nous offre aucune certitude. Tout est relatif si on parle de l'artiste et de sa fonction fabulatrice. Le spectacle poétique – plastique de l'eschatologie satisfait notre besoin de nous illusionner, pas celui de certitude. On sait, malheureusement, que c'est une simple fiction et qu'on peut être désenchantés à tout moment, que le charme peut se rompre toujours, qu'il s'agit d'un beau mensonge seulement. La foi qui vient avec une certitude. Le point faible, car il y en a un, est que la foi vient avec une certitude suffisante seulement du point de vue subjectif et pas du tout objectif. La certitude qui est suffisante du point de vue subjectif et objectif ne tient plus à la foi, mais à la science. Malgré tout cela, la foi a elle aussi sa certitude, suffisante pour l'homme croyant, ce qui signifie énormément et à la limite, elle peut être tout. Mais c'est une certitude qui ne peut pas satisfaire les exigences de la science. Par exemple, on pourrait proposer une expérience mentale¹⁴. Supposons que tous les gens soient aveugles dès leur naissance et que très rarement, une personne qui peut voir apparaisse une fois à quelques centaines d'années. Cette personne verrait le monde des couleurs dans toute sa splendeur, elle verrait la lumière et les lointains, aube et le crépuscule, l'infinie variété des formes d'existence. Bien sûr, la vue est ici la foi, la certitude suffisante seulement du point de vue subjectif. Puis lui, celui qui voit, essaierait de communiquer par des mots aux autres personnes qui sont aveugles ce qu'il a vu. Évidemment, beaucoup de choses vues resteraient tout à fait incommunicables pour les aveugles, d'autres auraient une image imprécise et dépourvue d'une correspondance dans la réalité. Enfin, beaucoup d'aveugles, probablement la plupart, auront l'exigence impossible que le fait de voir soit répété dans une expérience provoquée et dans des conditions contrôlables. Par d'autres mots, ils prétendront une vérification « scientifique ». Contrairement, ils seront tentés de dire que la vue est une hallucination et pas une vision.

Voilà donc la différence fondamentale entre la science et la foi. La foi est la vue singulière inspirée du Ciel, irrépétable et transmise à nous, les aveugles, par les fondateurs de religion, les prophètes, les grands initiés. Petit à petit, la lave de la foi originaire se refroidit et elle prend de nouveaux contours dans les dogmes. La vision du mystique sera peu à peu communiquée aux croyants ordinaires par des formules dogmatiques et par des symboles, tout comme une découverte scientifique essentielle et initialement paradoxale sera peu à peu vulgarisée pour être accessible au commun des gens.

¹³ E. M. Forster, *Aspecte ale romanului*, E.L.U., București, 1968, p. 54 et passim.

¹⁴ Lev Șestov, *Apoteoza lipsei de temeiuri*, Ed. Humanitas, București, 1995, p. 134.

4. Le serpent qui avale sa propre queue, l'*Ouroboros* égyptien

On pourrait prendre comme points de départ deux extrêmes à valeur de paradigme: Le Cercle et l'Arbre.

Il serait possible que ces deux objets, le cercle et l'arbre, l'un idéal et l'autre matériel, illustrent par une synecdoque (*pars pro totum*) les différences fondamentales entre la pensée et la vie, entre le rationalisme et le vitalisme. En effet, l'idée de cercle est un produit pur de la raison en comparaison avec l'arbre qui est une réalité et un résultat de l'expérience. Le *a priori* et le *a posteriori*. Le cercle est parfait, pendant que l'arbre est difforme. comme tout ce qui a de la vie. Dans le cercle, tous les points de la périphérie sont à la même distance du centre, dans le cas de l'arbre les feuilles sont aléatoirement placées sur les branches. Le cercle peut être défini comme un polygone qui a un nombre infini de côtes, l'arbre contient un nombre limité des éléments. Le cercle est une unité avec la totalité (« L'infini est un cercle de cercles », a dit Hegel), l'arbre est exclusivement une multiplicité, situé entre l'unité et la totalité. Sur la périphérie du cercle, tout point est identique à tout autre point, sur l'arbre aucune feuille n'est identique à une autre (quelqu'un d'autre l'a dit encore, je crois que c'était Leibniz). Aller en cercle est une action répétitive, monotone et réversible, dans l'arbre la sève monte dans un seul sens irréversiblement. Tourner en cercle suppose retrouver le point de départ, la direction de la sève dans l'arbre est unidirectionnelle de la racine au fruit, sans retour. Le cercle signifie la rotation cosmique pendant que l'arbre signifie l'écoulement cosmique. La répétition dans le cercle est stérile, celle dans l'arbre est fertile. Aller sur les bords du cercle signifie aller à l'infini dans le sable du désert, aller au sens du cycle végétal signifie se trouver sur le chemin éternellement vert de la vie.

Le cercle, comme la goutte d'eau, roulera toujours au sens de la gravitation, de haut en bas, mais les sèves de l'arbre défient la gravitation. Quand le cercle meurt il ne donne pas naissance à un autre cercle mais l'arbre ne meurt que pour donner naissance à d'autres arbres, par la mort rédemptrice de la semence. Le cercle peut être vicieux, ce qui n'est pas du tout accidentel et à la rigueur tout cercle est obligatoirement vicieux. L'arbre ne peut être que vertueux, il meurt toujours debout. Le cercle est mécanique et l'arbre organique. Et (d'après Bergson) rien ne peut être plus comique que le mécanique plaqué sur le vivant.

Le serpent qui avale sa propre queue, l'ancien *Ouroboros* égyptien, représenté sous la forme d'un cercle est tout à fait autre chose. Celui-ci représente un peu plus que le cercle seul et, de même, un peu plus que l'arbre seul. Le serpent qui avale sa propre queue signifie leur conciliation et leur synthèse. Le cercle du serpent est un cercle vivant parce qu'il a de la vie et parce qu'il peut donner de la vie. Le serpent placé en cercle ne s'avale pas au sens propre parce qu'il ne serait, finalement, rien, seulement une simple absurdité. Comme les lions de la parabole de Schopenhauer sur la contradiction: deux lions furieux enfermés dans la même cage se mangeraient l'un l'autre de telle manière que finalement seulement les queues y resteraient. Mais le serpent en cercle englobe l'arbre, le végétal et le difforme parce qu'il exprime péremptoirement le cycle de la mort et de la renaissance par la semence. Comme un serpent en cercle.

A PAGE FROM THE HISTORY OF THE ROMANIAN FROM THE SOUTH OF THE DANUBE. THE MEMOIRS OF THE AROMANIAN GEORGE P. GHEORGHIU

Claudiu Cotan

Assoc. Prof., PhD, "Ovidius" University of Constanța

Abstract: The history of the Romanian population from the south of the Danube remains one of the most impressive a struggle for keeping their cultural identity, their language and religious traditions. The 19th century marked in the history of vlach population a period of national awakening. Under ottoman rule the aromanians requested to use their own language in schools and churches. Their request has been denied by the ecumenic Patriarchate, and also by the bulgarians, serbs, greeks, which refused to offer political recognition to the aromanians. With great difficulties, in the second part of the 19th century, started the establishment of the first schools in the south of the Danube. In large communities, with a majority of vlach population, the romanian language was heard in churches. The romanian state has been heavily involved in the supported the vlachs and romanian priests, giving monetary help to aromanian teachers. The pressure due to the desintegration of the Ottoman Empire, and formation of new balkan states, forced some aromanians to move into Romania to begin a new life.

Keywords: Ottoman Empire, aromanian, language, school, church, tradition, minority

Secolul al XIX-lea a fost în istoria romanității sud-dunărene o perioadă de permanente frământări etnice, culturale, politice și religioase. Ajunsă la conștiința propriei identități, populația aromână, a creat, acasă și în diaspora, cu ajutorul tânărului stat modern român de la nordul Dunării, instituțiile care să îi permită la începutul veacului al XX-lea să i se recunoască dreptul de *Ullah millet* (*vlahiko milleti*) de către sultanul Abdul Hamid al II-lea (1876-1909).

În spațiul Imperiului austriac, la începutul veacului al XIX-lea, diaspora aromânilor și-a găsit mediul favorabil propriei afirmări unei activități prodigioase. Împăratului Francisc I (1768-1835), a oferit românilor și vlahilor sud-dunăreni posibilitatea de a-și fonda școli proprii. În anul 1815, a luat ființă la Pesta o *Societate a doamnelor române*, cu scopul sprijinirii înființării unor instituții școlare. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în urma a numeroase contacte și vizite în satele românești din Balcani, intelectualitatea românească a creionat un proiect cultural-educational de amploare pentru salvarea romanității sud-dunărene. În anul 1858, după o călătorie în Balcani, Dimitrie Bolintineanu a întemeiat la București ziarul *Dâmbovița*, la care colaborează și poetul Gr. H. Grădăraș, originar din Meșcov. În 1859, D. Cazacovici a publicat un apel către aromânii din Principate, chemându-i să se organizeze spre a se întoarce în sudul Dunării ca să întemeieze școli și biserici românești. Ideea înființării unor școli în limba română pentru românii din Balcani o observăm la pașoptiștii Nicolae Bălcescu, Dimitrie Bolintineanu, Ion Ghica și Ion Ionescu de la Brad care, sesizând prezența masivă a românilor în sudul Dunării, s-au gândit la aspectul educativ și religios¹.

Pentru salvarea romanității sud-dunărene s-au început primele demersuri în timpul domnitorului Al. Ioan Cuza. Dimitrie Bolintineanu a fost lui Fuad-Pașa, ministru de externe al

¹Adina Berciu-Drăghicescu, Maria Petre, *Școli și biserici românești din Peninsula Balcanică. Documente (1864-1948)*, Editura Universității din București, București, 2004, pp. 12-13.

Înaltei Porți, un memoriu în favoarea aromânilor. Autoritățile politice românești au înaintat o adresă Imperiului otoman în 1860-1861, în care cereau îmbunătățirea situației minorității românești din sudul Dunării². Curând după aceste demersuri, s-au înființat și câteva instituții cu un rol foarte important în formarea de dascăli pentru școlile românești la sud de Dunăre. În anul 1860 a luat ființă la București Comitetul Macedo-Român, cu misiunea de a pregăti terenul emancipării aromânilor³. În 1879, la București s-a înființat și *Societatea de Cultură Macedo-Română*. Mihail Kogălniceanu, prim-ministrul României, a hotărât crearea unui fond din bugetul statului pentru ajutorarea bisericilor și școlilor românești din Balcani. Și ministrul Cultelor și Instrucțiunii Publice, Dimitrie Bolintineanu, propunea trimiterea de fonduri pentru deschiderea de școli românești în Balcani. În anii următori bugetul acestei acțiuni culturale a crescut permanent⁴.

În anul 1862, cu sprijinul financiar al Comitetului Macedo-Român nou înființat la București, s-a publicat o *Gramatică aromânească*, redactată de către viitorul academician I. C. Massimu, absolvent al Seminarului Teologic de la Buzău. Arhimandritului Averchie de la Ivron, vlah de origine din Avdela, s-a pus în slujba luptei pentru drepturile vlahilor balcanici, prin conducerea Institutului Macedo-Român pentru pregătirea dascălilor viitoarelor școli balcanice, care a funcționat în perioada 1865-1870, pe lângă mănăstirea Sfinții Apostoli din București. În 1864, la Târnova a fost deschisă prima școală românească din sudul Dunării, condusă de Dimitrie Athanasescu, pregătit la Liceul Matei Basarab din București⁵.

După Congresul de la Berlin din anul 1878, învățământul românesc în Imperiul Otoman s-a putut dezvolta într-un cadru mult mai favorabil. Pentru conducerea acestor școli, între anii 1878-1902, a funcționat la Bitola *Inspectoratul General al Școlilor Române din Balcani*, condus de învățătorul Apostol Mărgărit, instituție înlocuită din 1902 de *Administrația Școlilor și Bisericilor Române din Turcia*. Lupta de emancipare a românilor din Balcani a atins maxima sa dimensiune la începutul secolului al XX-lea⁶.

Încă din anul 1862, I. C. Massimu solicita efectuarea unor demersuri în vederea restaurării Arhiepiscopiei autocefale de la Justiniana Prima (Ohrida) pentru ca vlahii să aibe proprii lor preoți. Către finele secolului, Patriarhia ecumenică s-a implicat în lupta anti-românească din Balcani prin exercitarea unor presiuni asupra clerului. Deși mulți preoți sufereau persecuțiile grecilor și ale bulgarilor, numărul bisericilor aromâne a fost în continuă creștere. În mai 1891, aromânii din comunele Avdela, Samarina, Kerbene, Numphaion, Prilep, Krușevo, Gopeș, Maloviște, Magarevo și Trnovo au adresat Porții petiții cerând crearea unui episcopat al vlahilor. Mai mult decât atât, în anul 1896, delegați ai comunităților aromânești au semnat un protocol prin care alegeau drept mitropolit al aromânilor din Turcia pe Antim al Ohridei. Patriarhia ecumenică s-a împotrivit⁷.

Deși nu au reușit înființarea propriei Biserici, la începutul veacului XX s-au arătat și roadele eforturilor de emancipare cultural-religioasă a aromânilor. Iradeaua sultanului din 9/22 mai 1905, recunoștea minorității românești sud-dunărene statutul de *millet* cu drepturi garantate de statul otoman. Rapida prăbușire a Imperiului otoman și constituirea statelor naționale independente, conflagrațiile mondiale și regionale ale secolului al XX-lea au dispersat și deșărădăcinat populația vlahă, făcându-o astăzi să fie mult mai redusă numeric.

² Max Demeter Peyfuss, *Chestiunea aromânească*, Edit. Enciclopedică, București, 1994, pp. 34-35.

³ Gheorghe Zbucnea, *O istorie a românilor din Peninsula Balcanică*, Edit. Biblioteca Bucureștilor, București, 1999, p. 50.

⁴ Adina Berciu-Drăghicescu, Maria Petre, *Școli și biserici românești din Peninsula Balcanică. Documente (1864-1948)*, pp. 12-13.

⁵ Max Demeter Peyfuss, *Chestiunea aromânească*, pp. 36-39.

⁶ Adina Berciu-Drăghicescu, Maria Petre, *Școli și biserici românești din Peninsula Balcanică. Documente (1864-1948)*, pp. 13-15. Mihai Săsăușan, „Aspecte ale vieții culturale și bisericești la aromânii din sudul Dunării în secolul al XIX-lea”, în *Revista Teologică*, nr. 4, 1995, pp. 64-80.

⁷ Max Demeter Peyfuss, *Chestiunea aromânească*, pp. 36-39.

Tesiunile politice produse de demersurile aromânilor pentru a-și înființa un episcopat și pentru a folosi în cult limba română au cunoscut un moment tragic în noaptea Învierii Domnului din 1914, când bande de grecomani și antarți au atacat cartierul românesc din Korița, fiind maltratați și uciși mai mulți aromâni printre care și preotul Haralambie Balamace⁸.

În timpul războiului au avut de suferit de pe urma acțiunilor militare din Balcani și meglenoromânii la fel ca și ceilalți români din sudul Dunării. Meglenoromânii din localitatea Huma au fost evacuați în satele sârbești din jurul orașului Aleksinac, unde au rămas până la sfârșitul războiului, iar cei din localitățile Lumnița, Cupa, Oșani, Lugunța, Berislav și Nânta au fost evacuați, parte în teritoriul bulgăresc, unde au suferit de pe urma ostilității bulgarilor, parte în jurul Salonicului și în insulele grecești. Bandele de greci au trecut și la prădarea și incendierea caselor meglenoromânilor, reghiziționarea vitelor și alimentelor fără despăgubire. De pe urma acțiunilor teroriste au avut de suferit și bisericile, unele fiind chiar distruse, iar cărțile bisericești și cele didactice au fost arse⁹.

Acțiunile abuzive ce au afectat viața aromânilor au continuat și după război, când meglenoromânii musulmani din Nânta au fost transferați în Turcia la Edirne, Kırklareli și Babaeski. După tratatul de la Lausanne, statul grec a trecut la aplicarea reformei agrare. Din această cauză o parte a românilor care și-au pierdut pământurile prin reforma agrară a statului grec au fost colonizați în Cadrilater¹⁰. Macedoromânii au jucat un rol extrem de important în istoria Dobrogei, cu imense contribuții la viața socio-economică din România. Această minoritate etnică aduce și astăzi o anumită frumusețe societății românești.

Statutul de minoritate etnică a aromânilor și dreptul la autonomie culturală au fost uitate după cel de-al doilea război mondial de guvernele comuniste din țările balcanice intrate în sfera de influență a Uniunii Sovietice. Guvernul comunist de la București s-a grăbit să-și declare dezinteresul față de „chestiunea românească”. Chiar și românii din Balcani au ajuns la rândul lor la sciziune pe baza diferențelor culturale și a modului în care își vedeau propriul viitor.

O pagină din istoria românilor din sudul Dunării ne este oferită de memoriile unui fost primar al orașului Ovidiu, George P. Gheorghiu, care își doarme somnul de veci în cimitirul orașului pe care l-a condus. George P. Gheorghiu a murit în luna iunie a anului 1945, la puțin timp după ce își scrisese memoriile pe care le-a lăsat copiilor săi. Unul dintre fiii acestuia, Petre Gheorghiu a ajuns primar al orașului Ovidiu în anii comunismului și tatăl său, Petre Gheorghiu fusese primar al localității Canara – Ovidiu.

Memoriile aromânului George P. Gheorghiu

„După spusele tatălui meu Petru Gheorghiu și a unchiului meu Lazăr, fratele mai mare al tatălui meu, familia noastră este după cum urmează:

Străbunul meu, adică bunicul tatălui meu se numea Hristu Gravu, originar din comuna Selța din Epir, iar soția lui, Domnica, era din Blați, aromâni grămoșteni. Numele de Grămoșteni se trage de la Munții Grămoștea și la ale căror poale se află comuna Grămoștea. Având patru copii primul Gheorghe (Iorgache), care a fost bunicul meu, al doilea Nicola, al treilea Dimitrie și al patrulea Athanase. Primii doi, adică Iorgache și Nicola, în anul revoluției grecești din anul 1821 s-au înrolat ca voluntari la greci ca să lupte contra Semilunei, adică Imperiul turcesc, pentru credință și patrie și pentru a elibera Epirul de sub jugul turcesc... Cum acest ideal însă

⁸ Adrian Nicolae Petcu, „Viața religioasă a românilor din Balcani”, în *Autocefalie și comuniune*, Ed. Basilica a Patriarhiei Române, București, 2010, p. 521.

⁹ Virgil Coman, „Considerații privind meglenoromânii în timpul Primului Război Mondial și în perioada imediat următoare”, în *Analele Dobrogei*, anul IX, 2006-2008, Constanța, p. 203.

¹⁰ Virgil Coman, „Considerații privind meglenoromânii în timpul Primului Război Mondial și în perioada imediat următoare”, p. 208.

nu s-a realizat decât în parte, eliberându-se numai vechea Eladă, iar Epirul rămânând mai departe tot sub jugul turcesc, a trebuit să se refugieze în Macedonia, cu cei patru feciori și s-a stabilit în comuna Târnova, la 8 kilometri de orașul Bitolia, capitala Vilaetului Monastir. Bitolia pe turcește se numea Monastir, pentru a scăpa de urgia satrapului tiran Ali Pașa Tepeleni din Ianina, capitala Epirului, care a trecut prin foc și sabie majoritatea satelor creștinești din Epir, sub pretext că au luptat contra Semilunei.

Atunci foarte mulți creștini aromâni și albanezi s-au refugiat în Macedonia, unde era pe atunci ca vailiu (guvernator) Iusuf Pașa, supranumit Gheaur Pașa pentru bunele sentimente ce le nutrea pentru supușii creștini. Se zicea că ar fi fost din părinți creștini, de origină albaneză, care trecuseră nu de mult la islamism. Așa se explică de ce mulți creștini din Epir au trecut în Macedonia unde erau mai puțin prigoniți.

Aici când au venit străbunul meu cu familia, Iorgache și Nicola, care au fost ca voluntari, purtau încă pe cap distinctivul port cu capela de voluntari grecești, pe când ceilalți doi frați, Dimitrie și Athanase purtau fes, portul locului. Pentru acest motiv au fost porecliți de către târnoveni Iordache și Nicola „Grecu”, pe când ceilalți frați și-au păstrat numele de familie de „Gravu”. Azi în Târnova este familia lui Nicola (Colciu) Gravu....

Tatăl meu Petru și frații lui Lazăr, Vanghelie și Tache și-au păstrat numele de Grecu, până la plecarea lor din Macedonia. Se numeau frații Iorgache Grecu când au fost trecuți în pașaport cu numele de Petru Gheorghiu, fără numele de familie sau cel puțin porecla, căci la turci așa se obișnuia pe atunci, nu se ținea seama de numele de familie, ci numai de numele tatălui. De aceea s-au înscris aci când au venit și au fost stabiliți și împrumătați cu numele de pe pașaport de Petru Gheorghiu deși puteau foarte bine să-și adauge frumosul nume de familie „Gravu” sau cel puțin porecla de „Grecu”. Ca oameni mai simpli și neprevăzători n-au dat importanță acestui fapt, care pentru noi, urmașii lor, ar fi fost un lucru plăcut....

Bunicul meu Iorgache s-a căsătorit în Târnova cu Zaha, născută Mocian sau Moțan, româncă din comuna vecină Megarova. Se zice că ar fi fost ardelean după numele de familie sau porecla Moțan, cum erau porecliți de către megaroveni și târnoveni. Chiar eu când eram copil, cam de 8-10 ani mă duceam cu bunica mea Zaha de mână la tatăl ei, Ion Moțan și l-am... că purta sarică albă și cojoc (pieptar) și cu plete la cap, port care nu se aseamăna cu portul grămoștenilor și fărșeroților din Megarova și Târnova. Aceste două sate erau sate mari care pe harta când eram la școala greacă erau trecute ca orașe, pe care le despărțea un râu, ce izvora din lacul de pe platoul Muntelui Peristera (porumbița), de la 1500-2000 metri înălțime, care se numea Valea Mare. Aceste două sate se compuneau de români, numai în Târnova, chiar mahalaua noastră avea vreo 15-20 familii de albanezi mahomedani, cu care ne împăcam foarte bine, fiind vecini cu ei. Acești albanezi mahomedani vorbeau limba noastră română și își trimiteau copiii la școala română. O preferau în locul celei grecești pentru că cunoșteau limba română. Megarova avea 600 de case, iar Târnova 560 de case, însă cum acolo se ducea o viață patriarhală, fiecare casă avea mai multe suflete. Megarova începea de la poalele Muntelui Peristera, iar Târnova se întindea la vale pe râul Valea Mare, spre Bitolia înspre răsărit, până la câmpia satului Dihova, care se afla între Bitolia și Târnova. În satul Dihova compusă majoritatea din slavi se afla o mare fabrică de țesături, care se folosea (mănată) de căderea apelor râului Duvregic, care izvora tot din Peristera, dar mai mare ca Valea Mare a noastră. Acest râu curgea prin mijlocul orașului Bitolia, așa cum curge Dâmbovița la București. Toți lucrătorii fabricii erau români din satele noastre, fiind la numai trei kilometri de Târnova și avea peste 100 de lucrători. Tot aci se aflau și drăștele și bățanile (piua). Primele erau pentru baterea velințelor, tiflițelor și flocatelor. Deștreala era un fel de groapă (bazin) rotund cu un diametru de 3-4 metri și tot atât de adâncă, căptușită la pereți cu scânduri de stejar. Acolo se aruncă velințele și se bat prin căderea apei care vine printr-un apeduct ce cădea de la o înălțime mare și se bat numai cu această cădere de apă, unde se produce un zgomot asurzitor ca un cazan care fierbe, cu spuma făcută de căderea apei. Asta se facea numai în anumit timp din lunile mai și

iunie, când apele sunt potrivite, nici reci, nici calde, iar băștile (piua) erau pentru șaiac (dimie).

Satele de mai sus pomenite, Megarova și Târnova se ocupau cu creșterea oilor. Majoritatea erau negustori și meseriași, ca argintari, arămari (căldărari), cofetari, cizmari, croitori. Mai cu seamă croitoria de abale o preferau, adică haine groase de lână. Femeile lucrau lână și făceau șaiac (dimie) și tot felul de țesături groase.... Toate astea le lucrau bărbații în prăvăliile lor din Bitolia, care se aflau toate pe o stradă principală din centrul orașului, ce se întindea de-a lungul râului Dragor, care curge prin mijlocul orașului Bitolia. Strada se numește Vlah-Ciarși sau Piața valahă (românească). Acestea furnizau Macedoniei, chiar și Albaniei îmbrăcăminte cu portul specific fiecărui popor. Trebuie să se știe că acolo și în timpul verii oamenii poartă tot haine de lână. De aceea ai noștri făceau afaceri bune cu industria lor casnică și mai cu seamă că pe apa râului Valea Mare care curgea prin satele de mai sus, Megarova și Târnova, se aflau mai multe fabrici de țesături cu lucrători și lucrătoare din satele de mai sus. Erau și patru fabrici de găitane, din care două erau ale bunicului meu Ionache Delinuși, una la Megarova și alta în Târnova. Bunicul meu, Delinuși era furnizorul armatei turcești care întrebuința gaitane multe la uniforme, dar mai cu seamă pentru albanezi și fărșiroți, cu portul lor specific ce era încărcat cu găitane.

Aici industria casnică era mult dezvoltată. Femeile primeau lână de la furnizorii armatei și dădeau șiac, dimie bătută la piua, și li se plătea mâna de lucru. Și mulți negustori dădeau lână pentru ciorapi, știut fiind că acolo turcoacele nu se ocupau, căci nu erau îndemânate la lucrul lânăii, așa că toată Turcia mai cu seamă orașele, purtau pe atunci ciorapi de lână lucrați de românele noastre. Negustorii de ciorapi făceau mari afaceri, cum era bunăoară Ionachi Dalla din Megarova, mare negustor de ciorapi, cu centrala la Constantinopol, un mare magazin, care se numea Ciorapci Han, care furniza Stambulului și Anatoliei. L-am vizitat și eu pe acest Ciorapci Han, care era mai totdeauna aglomerat.... Ionachi Dalla era tatăl cunoscutului comerciant Sterie Dalla din Constanța.

Tatăl meu s-a căsătorit la începutul anului 1847, în Târnova, cu Anastasia (Șiana) fiica lui Ianache și Agoricea Delimuși, aromâni grămosteni din Târnova, iar eu m-am născut la finele anului, în decembrie 1874, în Târnova.

În anul 1864 s-a deschis prima școală românească, ca școală particulară, fiindcă autoritățile școlare grecești se opuneau și puneau tot felul de piedici pe lângă guvernul turc, de la care grecii aveau mari privilegii. A trebuit să se recurgă la acest truc, adică școala să fie particulară. Astfel, prima școală română s-a deschis în casele bunicului meu Ianache Delimuși din Târnova și prima elevă a fost mama mea Șiana, împreună cu alți copii tot din familia Delimuși, căci erau patru frați Ianache, Gheorghe, Nicola (Cușiu) și Halciu, care aveau numeroși copii și au populat școala cu prima clasă din capul locului.

Primul învățător a fost Dimitrie Athanasescu Hagiu, fiul lui Athanase Hagiu din Târnova, iar Cușu, fratele bunicului meu Ianache Delimuși, era căsătorit cu Fancea, sora lui Dimitrie Athanasescu învățătorul. Fancea este mama unchiului meu Tache Delimuși, văr bun cu mama mea. A lucrat la Bazarcic, iar astăzi în București este funcționar la Ministerul Lucrărilor Publice. De aceea familia Delimuși, fiind rudă prin alianță cu tânărul dascăl român Dimitrie a procedat la deschiderea școlii românești din Târnova, ca să-l încurajeze pe Dimitrie, care sosise din București, unde învățase carte, fiind îndemnat de marele învățat, profesorul Urechea.

Mai târziu, după ce s-a obținut iradeaua (decretul imperial) pentru recunoașterea deschiderii școlii românești din Târnova, se recunoștea și nația română, la fel ca celelalte nații: greci, bulgari și sârbi. De acum au intrat și români în rândul celorlalte națiuni mai sus pomenite (ca minoritari).

Mai pe urmă, după recunoașterea românilor și școlii românești oficial, învățătorul Dimitrie Hagiu a construit un nou local de școală, chiar în curtea și pe locul caselor părinților săi, în centrul satului Târnova, unde am învățat și eu școala. În primele două clase ne predă, sau

mai bine zis, ne explica și în dialectul nostru (aromânesc). Chiar eu când m-am dus la școală știam de la mama mea Tatăl nostru în dialect și care sună astfel:

*Tatăl a nostru care ești în Țer, sfințească numa-Ta,
fie împărăția-Ta, facasă vrearea - Ta, precum în Țer ași-si pre loc,
Păinea a noastră ațea de tuti dilele*

dă-ne-o nou astăzi și nă iartă a nouă stepsurile a noastre, precu și noi li ertăm stipsiailor a noștri și nu ne dușe tu pirasma, și nea scapă de atel arău. Amin!

Învățătorul Dimitrie Hagi trebuie considerat ca un adevărat apostol al neamului său românesc din care făcea parte, fiind primul dascăl al școlii românești în Macedonia. A fost un tânăr cu multă vlagă și răbdare, care a putut suporta toate prigonirile din partea dușmanilor neamului, care au fost chiar din frații noștri, rătăciții și renegații grecomani. A fost huiduit și batjocorit, el însă pe toate le-a suportat cu răbdarea unui martir. Rătăciții s-au convins, trezindu-se și veniți la simțul realității, că tânărul învățător român nu urmărea și nu voia decât binele lor și al neamului său românesc. Astfel, mai târziu școala a progresat, înființându-se și școală de fete, după sistemul școlilor grecești, care erau bine organizate. Școlile de fete erau aparte și nu la un loc (băieți și cu fetele), așa cum era la început școala română și care la început nu era îngăduit.

Așa că, după câțiva ani, școala s-a populat, încât devenise neîncăpătoare, înființându-se mai multe posturi, ajungându-le pe cele grecești, care erau bine organizate, fiind vechi de sute de ani. Acestea făceau propagandă cu tot felul de piedici și calomnii, că am fi papistași, că primim bani de la papă, neavând biserică și că ne închinăm ca papistași și altele multe, ducând lumea în eroare, pentru că se temeau de români....

Spre nenorocire a venit războiul balcanic din 1913, când Macedonia a fost dezmembrată. Astfel că sârbii, greci, bulgari și albanezi care au pus mâna pe frumoasa noastră Macedonie n-au mai tolerat școlile și bisericile românești. Din această cauză au fost nevoiți atunci să se expatrieze, venind în țara-mumă, unde credeau că vor fi primiți și îmbrățișați de frați, așa cum au văzut ei la greci, care i-au primit pe conaționalii lor frați expatriați din Turcia (de când cu schimbul populație între aceste două țări) și care mulți dintre ei nici că cunoșteau limba greacă, ci vorbeau și se purtau turcește.... Frații noștri nu numai că nu ne-au primit cu bine și dragostea frățescă, ba din contră că coloniștii macedoromâni au fost chiar prigoniți de către autorități, sub diferite pretexte politice. În același timp erau persecutați și de populația băștinașă, care a luat exemplul de la autorități.

Nici până azi n-au fost împrăștiți și stabiliți acești expropiați de avutul lor.... Ai noștri în loc să ia exemplu și să-i imite pe vecinii noștri, au târăgănit înființând comisariate și para-comisariate cu posturi, cu o pleiadă de funcționari gras plătiți, în dauna țării și a coloniștilor, care au fost speculați și persecutați.

Poate că acum, cu actualul regim democratic, se va îmbunătăți și soarta coloniștilor macedoneni. Căci nu vrem decât binele țării noastre mume și al fraților noștri din regat, care de-abia de acuma au început să ne cunoască, când am venit cu ei în contact mai apropiat, în vechea Dobroge, convingându-se că suntem oameni de ordine, buni români și cetățeni, luptând și făcându-ne datoria către patrie, cu toată dragostea și cu patriotism, atunci când patria ne-a chemat ca s-o apărăm, în ciuda celorlalte neamuri străine de care am fost bârfiți, înfățișându-ne ca pe niște elemente rele. Mulți frați de-ai noștri care încă nu ne cunoscuseră bine, aplecau urechea și luau de bune toate calomniile bârfitorilor străini, care aveau interes să ne dezbine, ca apoi să pescuiască în apă tulbure, pentru că ei prevăd că macedonenii sunt economi, îndemânateci la comerț și în toate, nu sunt bețivi și imorali, ducând o viață morală și patriarhală. De ei se tem bârfitorii, că acuma sau mai târziu le vor lua locul, așa cum a fost în Cadrilater, că în scurt timp au romanizat acolo aproape tot comerțul în binele nostru și al țării....

Eu m-am căsătorit în 1899, la Canara - Ovidiu, fiind încă militar călăraș cu schimbul în Contingentul nr. 1898, Regimentul 19 Călărași - Constanța. M-am căsătorit cu Vasilichia Sterie

Altiparmac, originară din Târnova, veniți în țară odată cu mine în anul 1890. Familia Altiparmac erau stabiliți la Popești, jud. Râmnicu Sărat. Din Popești am luat-o pe soția mea Vasilichia. Am cu ea patru copii, pe Mița, Zoe, Petrișor și Ionel. Soția mea a încetat din viață, în anul 1908, din cauza unei pneumonii. M-am recăsătorit în același an, 1908, în Târnova, cu Catina Tache Dumitru Sarafu din Bitolia și am cu ea două fete, pe Anastasia și Elenuța.

Poate că vă veți întreba de ce toți aceștia ai noștri au plecat din comuna natală Târnova și din Bitolia, la Salonic și Florina. Cauza este că locurile noastre au rămas sub sârbi din timpul războiului balcanic din 1913 și cum sârbii sunt foarte șovini n-au mai permis alte școli, decât numai în limba lor sârbească. La fel au procedat și cu bisericile. Din cauza asta au emigrat parte în Grecia (Macedonia grecească), unde școlile și bisericile au fost în parte tolerate și respectate de greci. Dar majoritatea au venit în patria mamă, România. Părinții mei au murit la Canara, mama la 4 decembrie 1908, iar tata la 22 decembrie 1927, în etate de 82 de ani.

După stabilirea în satul Canara, unde acum aveam proprietăți, tatăl meu a fost primul român ce s-a stabilit cu frații lui Lazăr și Tache în acest sat și a fost numit primar în anul 1883 și a continuat să funcționeze mai mulți ani, în mai multe rânduri.

În anul 1884-1886 s-au făcut colonizarea în masă a românilor din județele Brăila și Râmnicu Sărat în Canara. La sosirea lor pe aceste meleaguri, drumurile erau de pământ, șosea nefiind nicăierea. Prima șosea Constanța-Tulcea s-a lucrat în anii 1882 și s-a terminat în anul 1885. La 1882, când a început lucrarea șoselei, a fost dată în porțiuni la mai mulți antreprenori. Una din aceste porțiuni de 10 kilometri Constanța-Canara a fost luată de tatăl meu, în tovărășie cu antreprenorul Cosma Dusi din Constanța, care a început lucrarea de la Constanța înspre Canara, iar tata de la Canara înspre Constanța. Având mai mulți lucrători a trebuit ca tata cu frații lui laolaltă să înființeze o cantină și cu toate cele trebuincioase. Așadar când a venit în Canara, Comisia de împrumutări a găsit pe tata cu frații lui aici în Canara, unde au fost și împrumutări. Din amintirile mele, comuna se numea Palas și se compunea din satele Canara, Palas, Anadolchioi, și cătunul Horoslar (azi satul Cocos).

Reședința comunei până în anul 1884 a fost la Anadolchioi. În urma unui incendiu care a distrus localul primăriei cu toată arhiva, reședința s-a mutat în Canara, în urma stăruinței tatălui meu care era primar în Canara.... Incendiul a fost provocat de notarul localității pentru a-și ascunde fraudele comise. Notarul în chestiune se numea Pandeli, un tânăr prezentabil și inteligent, spunea tata, însă cu apucături rele, plăcându-i vinul, muzica și femeile. Fiind și casierul comunal probabil sustrăsese bani din casa comunală și ca să scape de control a găsit cu cale să-i dea foc primăriei, care era o casă veche turcească, acoperită cu stuf. Casa a ars cu arhivă cu tot. Tata fiind primar a fost anunțat de un trimis călare la Canara.... S-a dus imediat la fața locului și după cercetări, bănuielele și indiciile au căzut asupra notarului. S-a constatat că el era autorul incendiului și spunea tata că pe lângă actele dresate i-a aplicat și ... o bătaie soră cu moartea. A fost judecat și condamnat la mulți ani închisoare, spre marea satisfacție a lui conu Mihalache (Kogălniceanu), care aflase de bătaia primită de acesta de la primar.

În anul 1893 a început exploatarea carierelor de piatră din satul Canara, care a servit la construcția portului Constanța, după inițiativa marelui rege Carol I. Construcția portului a fost încredințată și începută de o mare firmă franceză „Compani Hallier”.... Lucrarea a început cu mare activitate, făcându-se și linia de cale ferată Port-Carieră, cu lucrători străini, ciuplitori de piatră și mineri italieni, francezi și de alte neamuri (românii noștri pe atunci nu prea se băgau la piatră). Lucrarea era condusă de către tehnicieni francezi, ingineri și supraveghetori, care lucrau ziua și noaptea, cu peste 1000 de lucrători, având o cantină mare și spațioasă, unde luau masa cu sutele de lucrători. Antreprenorul cantinei era Iancu Giovani, grec din Constanța, fiul lui Dumitru Giovani, care avea „Fabrica Veche”. Aveau firma lor frații Giovani, unde se fabrica pe atunci renumita *Mastiha de Hio*. Tânărul Iancu Giovani studiasse și la Paris, deci cunoștea bine limba franceză. Era bine organizată această cantină unde luau masa și ingineri francezi și italieni, având bucătari și bucătărese italiene, care le gădeau mâncările lor specifice.

Eu eram furnizorul de pâine pentru cantină. Luau zilnic 500-600 pâini, din care 200-300 franzele albe, jimble pentru francezi și italieni care consumau numai jimblă. La Canara pe atunci era un mare trafic, se înființaseră vreo douăsprezece cârciume și restaurante în sat, trei măcelării care tăiau zilnic mai multe vite mari, patru-cinci cafenele, trei frezerii, mai multe cizmării și câteva băcănii. Pe lângă brutăria noastră s-au mai făcut încă două. Toate astea au mers bine până în anul de mare secetă generală din țară, 1899, când această lucrare a stagnat, încetând și plățile care le făcea regulat la două săptămâni. La urmă a întârziat, adică au așteptat șase săptămâni. Negustori care dădeau lucrătorilor pe credit până la plată, de dată asta a trebuit să-i întrețină șase-șapte săptămâni, când negustorii au încetat cu întreținerea lucrătorilor.... Au rămas în Canara numai vechi băștinași negustori care erau proprietari, cum am fost noi care aveam făcute camere (case) speciale pentru lucrători, cu peste 30 de încăperi închiriate la aproape 200 lucrători italieni și muntenegreni, pe care le dădeam pe credit până la plată. Am pierdut și noi 600 poli, 12.000 lei. Pe atunci această sumă reprezenta o avere, noi însă aveam și alte resurse, fiind plugari și proprietari de oi și vite....

În anul 1925 s-a construit canalul dintre Sutghiol și lacul Tașaul, în urma inițiativei și stăruinței domnului Nicolae Cergău, care a fost mulți ani primar în comuna Cicărei (Sebioara) cu cele trei sate care se află în jurul lacului Tașaul: Carachioi (Năvodari), Tașaul (Piatra) și Palasul Mic. Canalul este făcut din tuburi de ciment hidraulic, cu un diametru de circa 1 metru, care curge din Sutghiol în lacul Tașaul. Sutghiolul era mai sus cu aproape doi metri și alimenta lacul Tașaul cu apă dulce, spre avantajul celor patru sate. Lacul cu apă sălcie cum era a devenit apă dulce, unde acum adapă cirezile de vite și turmele de oi și udă grădinile de zarzavat cu apă dulce.

După această operă, văzându-se foloasele aduse de acest canal, din inițiativa răposatului Călinescu, care era revizor al pescăriilor statului, s-a făcut și un al doilea canal de la Sutghiol la lacul mic Tăbăcărie, lângă Anadolchioi, un canal simplu, săpat (un șanț) unde s-a format un pârâu care curge din ghiol în lacul Tăbăcărie, care și el din sărat cum era a devenit dulce, luând ființă în jurul lui grădini de zarzavat. Acum lacul se varsă în mare, fiind și el mai sus ca marea, precum și ghiolul este mai sus ca lacul mic pe care i-l alimentează cu apă dulce. Ca și în lacul Tașaul s-au înmulțit peștișori care se stricoară prin canal din Sutghiol, care are numeroase și mari izvoare de apă. Cel mai important izvor este acela de la Caragea-Dermen (Moara lui Caragea), unde acum s-a construit uzina de apă, de unde se alimentează orașul Constanța cu apă potabilă. Aici pe vremuri era o moară (pe care am apucat-o și eu) cu o piatră care se afla la malul ghiolului, unde se varsă acest pârâu... care pune în mișcare moara lui Caragea. Proprietar era Iosif Toma, unchiul lui Avram din Rasova (de origine albanez), care a fost vândută cu tot terenul de 14 hectare comunei Constanța.

.... Canara, numit după stâncile de piatră ce se află la marginea satului și care stânci se numesc în turcește canara, (a primit) de Ovidiu, probabil de la insula lui Ovidiu, unde se zice că Ovidius ar fi locuit când a fost exilat pe aceste meleaguri, pustii și sălbatece.... De la debarcaderul insulei și până în mijloc, unde se afla căsuța și cei 4 stejari bătrâni, era o alee plantată cu viță urcătoare de coarnă pe ambele părți și cu trandafiri roșii și albi pentru dulceață.... Kiose Memet fiind bun prieten cu tata ne aducea în fiecare an trandafir pentru dulceață și struguri de coarnă. Era o frumusețe, iar de îndată ce puneai piciorul pe insulă credeai că te afli într-un parc bine îngrijit. Ce jena era numărul mare de tot felul de păsări, și mai cu osebire ciori, pe care turcul Memet nu le suferea și aducea băieți din sat să le strice cuiburile în fiecare primăvară, având milă să le ucidă (împuște).

Insula era des vizitată de constănțeni și unde se făcea mari petreceri mai cu seamă la Sfântul Gheorghe și 1 Mai. Mai era vizitată și de mulți turiști străini care veneau la băi de mare, mergeau prin Palas și Canara cu bărcile pescărești și mai târziu, când au luat ființă băile de la Mamaia, venea direct de la băi cu bărcile care se aflau acolo, anume pentru excursie pe lacul Sutghiol. În anul 1903 a fost vizitată și de regina Elisabeta, însoțită fiind de doamna de onoare

și de o mică suită, atașat fiind pe lângă regină căpitanul Mihuță din Marina Regală, aromân-macedonean din Mețova (Pind), un bărbat cam de 30-35 de ani chipeș și isteț, poliglot, cu o cultură aleasă, făcându-și studiile în străinătate, în Franța și Germania, bun prieten al meu. Fiind prieten cu căpitanul meu Dăscălescu din Regimentul 9 Călărași, am fost și eu bine văzut de căpitanul meu Dăscălescu. Se trăgea dintr-o mare familie de celnici (mari crescători de oi și vite) cu bun renume în Macedonia, Epir și Thesalia unde se ducea iarna cu oile și vitele la iernat.

Ca subprefect al plășei Constanța era Zadic, care venise în Canara cu o zi înainte, ca să pregătească și să ia măsurile de rigoare pentru primirea reginei. În unire cu inginerul Constantinescu din cariera statului, a D.P.M Constanța, s-a improvisat un mic, dar frumos debarcader chiar în fața caselor noastre.... S-a nivelat drumul făcându-se o mică și dreaptă șosea, cu lucrători de la carieră, fiind așternută cu deșeu și povazuată cu drapele tricolore. La debarcader, la ghiol era așteptată de patru bărci de la marina regală, venită special din portul Constanța, de pe nava școală bricul Mircea, cu marinari aleși și bine echipați.

Regina a coborât din trenul de pe linia Constanța - Port – Cariera Canara. Eu eram ajutor de primar. Primar era Fătu, însă fiind bolnav, eu înlocuiam pe primar. Eu eram deabia ales, tânăr fără experiență, abia eliberat din armată, sub prefectul Zadic (pretorul cum se numește azi) care venise din ajun, m-a îndrumat și învățându-mă cum trebuie să mă prezint Reginei și s-o întâmpin cu tradiționala pâine și sare, fiind încis cu eșarfa tricoloră de primar.

La debarcader erau înșirați pe o parte elevii școlii, învățător fiind Cristea Tunaru, iar pe cealaltă parte era Hogeia Abit Memetcea cu elevii lui tătari și multă lume, populație, mai cu seamă femei românce și tătare. La coborârea din tren, regina a fost aclamată cu urale de către populație și cu imnul regal, cântat de școlari. Eu am întâmpinat-o cu tradiționala pâine cu sare pe o tavă frumoasă de argint, împrumutată de la nașul meu, marele proprietar Ioniță Dumitrescu din Palas, urându-i bun venit, spre marea mulțumire a lui Zadic (subprefectul) că nu l-am dat de rușine (fiind un om foarte protocolar).

Imediat după mine a întâmpinat-o pe regină și soția mea Vasilichia, cu un frumos buchet de flori, aplecându-se și sărutându-i mâna, urându-i bun venit. Ca amintire i-a oferit reginei o cămașă de borangic lucrată artistic, cu mătasa prodată în stil macedonesc și cu o pereche de ciorapi specific macedonești. Regina le-a primit bucuroasă mulțumindu-i și întrebând-o: „Sunt lucrate de dumneata?” I-a răspuns: „Majestate, cămașa este lucrată de mine, iar ciorapii de mama mea în Macedonia, acesta este portul româncelor macedonene”! „Cum, dumneata ești macedoneană?” „Da, Majestate!” A mai întrebat: „Ești domnișoară ?” „Sunt căsătorită Majestate, chiar dânsul, primarul este soțul meu” arătându-mă cu mâna, eu fiind aproape. Regina întinzându-mi mâna, eu aplecându-mă cu respect, sărutându-i mâna. Spunând regina că: „Mă bucură că pot întâlni în Dobrogea o pereche de tineri macedoneni așa de potriviți”, zâmbind și mângâind-o pe Vasilichia pe obraz (eu aveam 26 de ani, iar soția 21 de ani) și spunându-i căpitanului Mihuță, care o însoțea de aproape, să noteze numele nostru. “Da, Majestate!, a spus căpitanul Mihuță zâmbind, îmi este cunoscută familia Gheorghiu, fiind compatrioți mei, căci și eu sunt de la Pind”. Probabil că l-a mișcat înfățișarea noastră, rămânând mulțumit. De altfel, asta este o caracteristică al macedonenilor, ca la ori ocazie să-și afirme originea, de care erau mândri.

La insulă am însoțit-o și noi, cu subprefectul și inginerii din carieră. Aici a întâmpinat-o pe regină administratorul pescăriilor statului, unde pregătise un ospăț cu tradiționala ciorbă de pește pescărească și crap la proțap, icre negre și știucă, fiind un timp splendid de luna mai, sub stejarul cel bătrân. Aci s-a fotografiat Carmen Sylva, rezemată de bătrânul stejar, apoi invitându-ne și pe noi toți ca să pozăm împreună, în grupul din jurul ei, mie făcându-mi semn cu mâna să trec lângă ea. Căpitanul Mihuță a avut grijă dându-ne și nouă câte o fotografie pe care am păstrat-o cu sfințenie până la refugiul din războiul 1916-1918, când mi s-a pierdut spre marea noastră mâhnire, căci o păstram ca o mare și frumoasă amintire. După masă s-a înapoiat la tren, unde aștepta iar lume multă, petrecând-o și aclamând-o cu urale, lăsându-i bunei, veselei

și frumoasei noastre regine o impresie frumoasă. Deși au trecut de atunci mai mult de 40 de ani, populația și copiii cei mai mari și acum își amintesc de acel eveniment.

După războiul din anul 1916-1918, nu știu anul, a fost vizitată insula și de către regina Maria și prințul Nicolae, incognito, cu bărcile pescărești. Insula însă de acum nu mai avea farmecul acela din timpul reginei Elisabeta, când a fost vizitată, pentru că pe timpul războiului 1916-1918 a fost rău defrișată frumoasa pădure de stejari. Azi este părăginită, nu mai are nici un arbore, afară de câteva sălcioare la marginea apei, fiind transformată în grădină de zarzavat, arondată de primăria municipiului Constanța care a cumpărat-o de la Movilă sau mai bine zis a expropriat-o. Avea comuna Constanța planuri mari, vrând să facă acolo un frumos cazino în legătură cu cel de la Băile Mamaia. Venind însă actualele evenimente s-a abandonat acest plan.

În anul 1911 s-a construit o casă de rugăciune din inițiativa tatălui meu Petru Gheorghiu, Ștefan Basarab, P. Cojocaru și alții, iar primul preot al bisericii a fost ieromonahul Ioanichie. În anul 1937 s-a pus fundația bisericii din satul Ovidiu din inițiativa și cu stăruința tânărului nostru preot Ion Turcu. Pentru construirea bisericii, după planul bisericeii din Buftea, de lângă București, biserică mare și frumoasă, s-a ridicat această lucrare până la soclu, însă venind timpuri nepreelnice și cu deosebire războiul, s-a întrerupt lucrarea, până la revenirea timpurilor mai bune.

În anul 1906 s-a construit localul de școală primară din Canara. Primar al comunei Palas eram eu, iar tatăl meu Petru Gheorghiu era președinte al Comitetului de construcție al școlii, prefect fiind Scarlat Vârnav, care a dat concurs și ajutor bănesc la construirea primului local de școală din Canara. În anul 1922 s-a construit și a doua aripă (clasă), primar fiind Ghiță Belcin.

Comuna Palas sub primariatul lui Fătu, care fusese mai mulți ani polițaiul orașului Medgidia, era bine organizată, cu casier comunal special, cu secretari telefoniști la Canara și Anadolchioi, cu gardieni publici în fiecare sat, echipați ca și cei din Constanța, doisprezece la Anadolchioi, șase la Canara și patru la Palas având și comandantul lor care îi inspecta des călare la Canara și Palas, și care mai dădea și prin Horostar (Cocoș). Pe atunci nefiind jandarmi rurali, poliția o făcea primarul cu ajutorul de primar și notarul care dresau actele de contravenție. Primăria își avea mijloacele proprii de transport, o trăsură cu doi cai și o căruță cu un cal, echipaje bine întreținute, cu care se făceau deplasările în interes de serviciu, fără să fie nevoiți să apeleze la angajările locuitorilor, trăsura fiind la dispoziția funcționarilor comunali, în special a casierului comunal....

Și așa cu trudă și osteneală unui bătrân pe răbojul vieții căruia nu sunt mai puțin de 71 creștături, am terminat această lucrare care să fie un bun îndreptar, atât pentru urmașii mei cât și pentru cei care, din dragoste ar căuta ca să se ocupe de trecutul comunei Canara. Fiind sigur că din toți bătrânii decedați nu s-au gândit nici unul să scrie și să lase ceva despre trecutul acestui sat. Cititori acestor pagini să nu fie atât de pretențioși în nerespectarea regulilor de scris și mai cu seamă a ortografiei, căci împrejurările grele prin care am trecut eu și familia mea nu mi-au dat posibilitatea să urmez mai mult decât patru clase primare, învățate în comuna Târnova de lângă Bitolia, la școala română care a luat ființă în anul 1864.... unde a învățat și mama mea, fiind dintre primii elevi la deschiderea ei”.

Cu aceste cuvinte, George P. Gheorghiu și-a încheiat jurnalul pe care l-a lăsat nepoților săi, pentru a nu-și uita locurile de origine și vremurile pe care le-au trăit înaintașii lor. Istoria românilor din sudul Dunării este impresionantă, o continuă luptă pentru păstrarea identității culturale, a limbii și tradițiilor religioase. Secolul al XIX-lea a fost și pentru această populație uitată o perioadă de redeșteptare națională. Aflați sub stăpânirea Imperiului otoman, aromânii au început să solicite autorităților dreptul de a-și folosi limba proprie în școli și biserici. Acțiunile lor s-au lovit de refuzul grecilor, sârbilor și bulgarilor. Cu mari greutate, în cea de-a doua parte a secolului al XIX-lea, au început să fie înființate primele școli și biserici românești din sudul Dunării. Statul român s-a implicat major în susținerea politică și culturală a vlahilor, în special prin ajutoarele financiare oferite preoților și învățătorilor. Persecuțiile îndurate o parte

dintre aromâni au emigrat în Dobrogea. O asemenea familie a fost cea a lui Petre Gheorghiu care s-a stabilit în orașul Ovidiu. George P. Gheorghiu, s-a născut în anul 1874, în comuna Târnova-Bitolia (Macedonia) și a reușit să-și scrie memoriile în aprilie 1945. A murit în iunie 1945, fiind înmormântat în cimitirul orașului Ovidiu. Manuscrisul împreună cu datele biografice ale autorului le-am primit din partea doamnei Viorica Anghel, una dintre nepoatele acestuia.

BIBLIOGRAPHY

1. Berciu-Drăghicescu, Adina, Petre, Maria, *Școli și biserici românești din Peninsula Balcanică. Documente (1864-1948)*, Editura Universității din București, București, 2004.
2. Coman, Virgil, „Considerații privind meglenoromânii în timpul Primului Război Mondial și în perioada imediat următoare”, în *Analele Dobrogei*, Anul IX, 2006-2008, Constanța, pp. 201-210.
3. Demeter Peyfuss, Max, *Chestiunea aromânească*, Edit. Enciclopedică, București, 1994.
4. Petcu, Adrian Nicolae, „Viața religioasă a românilor din Balcani”, în *Autocefalie și comuniune*, Edit. Basilica a Patriarhiei Române, București, 2010, pp. 512-553.
5. Săsăujan, Mihai, „Aspecte ale vieții culturale și bisericești la aromânii din sudul Dunării în secolul al XIX-lea”, în *Revista Teologică*, nr. 4, 1995, pp. 64-80.
6. Zbucnea, Gheorghe, *O istorie a românilor din Peninsula Balcanică*, Edit. Biblioteca Bucureștilor, București, 1999.

AN ANALYSIS OF THE LITERARY TEXT FROM THE PERSPECTIVE OF GRAMMATICAL ANAPHORA

Mioara Mocanu

Assoc. Prof., PhD, "Gh. Asachi" Technical University, Iași

Abstract: The present paper puts forward two analyzing models - hierarchical and cognitive ones - applied on two narrative segments of various extent in Novalis work (Hymn to the night I and the novel Heinrich von Ofterdingen) to show up the fact that the anaphoric relation study makes upon of the main goals of the text grammar, of the textual cohesion and of the thematic progression.

Keywords: text grammar, hierarchical model, cognitive model, textual cohesion, thematic progression

Dintr-un repertoriu de "mărci" care satisfac exigența jakobsoniană a *literarității*, am ales să tratăm, în lucrarea de față, problematica anaforei, axată pe statutul, funcțiile și relațiile ei cu situația de comunicare (contextul), dar și cu anturajul eminent verbal (co-textul).

Așa cum cercetările cele mai recente o demonstrează, anafora este un fenomen lingvistic de o complexitate cu totul specială. Aceste cercetări din ce în ce mai numeroase dedicate anaforei sunt stimulate de problematica *deixis*-ului, centrală pentru pragmalingvistică, ale cărei reverberații în analiza conversațională, interacțiune, studierea contextului etc. sunt bine cunoscute. Ca "noțiune structurală a secvenței", anafora gramaticală are calitatea unui factor de structurare secvențială în cadrul modalității de înlănțuire a frazelor într-un discurs oral sau scris. Pe baza funcției sale de stimulare a memoriei și a celei de fidelitate referențială, anafora zero (sau pronominală), de exemplu, servește atât la o relaționare cu mențiunile aceluiași referent dintr-o secvență precedentă, cât și la relansarea unei alte secvențe.

Oferim, în cele ce urmează, două modele - ierarhic și cognitiv - de analiză a unor segmente narative de întindere diferită din operele lui Novalis, *Imnul către noapte (I)* și romanul *Heinrich von Ofterdingen*, pentru a ilustra, pe de o parte, faptul că studierea relațiilor anaforice constituie unul din obiectivele majore ale gramaticii de text, ale coeziunii textuale și ale progresiei tematice. Pe de altă parte, ne propunem să demonstrăm că poetul studiat face din anafora un element de importanță crucială pentru organizarea discursului său.

Modelul ierarhic de anaforizare

Potrivit modelului ierarhic de analiză a anaforei elaborat de Barbara Fox¹, se consideră că o secvență discursivă este deschisă atunci când aceasta începe cu un grup nominal care urmează să devină tema unei conversații sau a unei narațiuni. Reluările prin pronume relevă faptul că respectiva secvență nu este încă închisă.

Ne propunem, în cele ce urmează, să abordăm anafora din perspectiva acestui model pe care îl vom aplica *Imnului I* (I, p. 4²). Primul pasaj al imnului se caracterizează, sub aspectul anaforei gramaticale, printr-o remarcabilă omogenitate la nivelul enunțului :

¹ Barbara Fox, *Discourse structure and anaphora: Written and conversational English*, Cambridge University Press, 1987.

² Cf. Novalis, *Geistliche Lieder. Die Christenheit oder Europa / Cântec religioase. Creștinătatea sau Europa*, trad. de I. Constantinescu, ediție bilingvă, Ed. Institutul European, Iași, 1996.

*Welcher Lebendige, welcher Sinnbegabte liebt nicht vor allen Wundererscheinungen des verbreiteten Raums um ihn, das allerfreuliche Licht – mit seinen Farben, seinen Strahlen und Wogen; seiner milden Allgegenwart als weckender Tag. Wie des Lebens innerste Seele atmet es der rastlosen Gestirne Riesenwelt, und schwimmt tanzend in seiner blauen Flut – atmet es der funkelnde, ewigruhende Stein, die sinige, saugende Pflanze, und das wilde brennende vielgestaltete Tier – vor allen aber der herrliche Fremdling mit den sinnvollen Augen, dem schwebenden Gange, und den zartgeschlossenen, tonreichen Lippen. Wie ein König der irdischen Natur ruft es jede Kraft zu zahllosen Verwandlungen, knüpft und löst unendliche Bündnisse, hängt sein himmlisches Bild jedem irdischen Wesen um. – Seine Gegenwart allein offenbart die Wunderherrlichkeit der Welt.*³

Continuitatea tematică a acestui paragraf este asigurată, în cea mai mare parte, de fidelitatea utilizării anaforice pronominale. Anafora zero sau pronumele servește la încodarea unui referent pe distanță scurtă, micșorând ambiguitatea referențială. Grupul nominal, *das allerfreuliche Licht* („lumina atotîmbucurătoare“), ce susține tematica acestui imn, este reluat constant, mai întâi, prin pronumele posesiv *sein* și apoi prin cel personal *es*. Începând cu primele două fraze, termenul *Licht* ocupă poziția sintactică de complement de obiect, pentru ca în fraza a treia rolul său sintactic să fie comutat de același pronume *es* în poziția de subiect. Acest prim paragraf al poemului contrariază așteptările cititorului prin aceea că el este nevoit să constate o deviere de la ceea ce titlul anunță, anume referința la noapte și nu la zi.

În prima frază, pronumele (personale și posesive) ce reiau referentul expresiei inițiale, *das allerfreuliche Licht*, se organizează în serii și sunt o reflectare iconică a faptului că secvența în chestiune se află în desfășurare.

Dacă primul paragraf se constituie într-o unitate tematică forte (prezentarea decorului și a obiectului principal al discursului), făcând parte dintr-o secvență de *laudatio* la adresa luminii, preamărire efectuată de o manieră indirectă și întrucâtva obiectivă prin raportare la o “ființă vie, rațională”, dotată însă și cu însușiri care ar face-o aptă să cadă în adorația luminii, ca “zi trezitoare”, cel de-al doilea paragraf cuprinde enunțuri la persoana întâi, semn că poemul e o narațiune de factură “autodiegetică” în care subiectul enunțării se identifică cu actorul enunțului. Acest paragraf marchează începutul unei noi macropropoziții, *Complicației* (cf. modelul Labov-Waletzky⁴), care conține ceea ce Goethe numea *evenimentul nemaiauzit*:

*Abwärts wend ich mich zu der heiligen, unaussprechlichen, geheimnisvollen Nacht.*⁵

În mod surprinzător, enunțătorul nu se arată adept al luminii mult-admirate, ci dimpotrivă se declară explicit de partea nopții “sfinte”, postulând o modificare de atitudine și de viziune comparativ cu primul paragraf ce corespundea *Orientării*, adică unei secvențe a cărei funcție este, de regulă, aceea de captare a bunăvoinței cititorului. Această schimbare de poziție implică și afirmarea unei distanțări la poli opuși între acea “ființă vie, rațională” și “eu”, între spațiul luminii, adică al celor pământești, într-un cuvânt, al vizibilului, și cel “de jos”, cel al nopții, al invizibilului și, în final, între admirator și lucrul admirat. Grupul nominal *sfânta, nespusa, misterioasa noapte* marchează o discontinuitate tematică și, în același timp, faptul că referentul este complet nou, întemeind o relație opozitivă între lumină și noapte. *Lumina* apare doar la sfârșitul acestui paragraf, anaforizată, nu prin pronominalizare, ci prin grupul nominal *das Licht*, selectarea sa constituindu-se într-o altă mărturie a schimbării de statut a noii secvențe

³ “Care ființă vie, înzestrată cu simțuri nu iubește înainte de orice fenomenele miraculoase ale vastului spațiu din jur, lumina atotîmbucurătoare – cu culorile, razele și undele ei; cu blânda-i atotprezență ca zi trezitoare. Ca pe al vieții cel mai adânc suflet o respiră neîncetat imensa lume stelară și plutește dansând în fluxul ei albastru – o respiră stânca scânteietoare, odihnind veșnic, planta înțeleaptă, sorbitoare și animalul sălbatec, fierbinte, proteiform –, dar înainte de orice, splendidul străin cu ochi adânci, pas plutitor, buze fragede și duos cântătoare. Ca un rege al naturii pământești, cheamă toate puterile la nenumărate metamorfoze, înnoadă și deznoadă nesfârșite prinsori, își lipește cerescii chip pe fiecare ființă pământească. Prezența ei revelează singură minunata splendoare a lumii.”

⁴ Acest model este amplu explicat de J.- M. Adam în cartea *Le récit*, P. U. F., Paris, 1987, p. 61.

⁵ “În jos mă întorc la sfânta, nespusa, tainica noapte.”

abia începute, precum și a punctului de vedere din care cel ce spune “eu” o apreciază. Din “ființă” omniprezentă și *atotîmbucurătoare*, ea devine mai curând o absență sau, în cel mai bun caz, mai există doar ca obiect ireal depozitat în memoria enunțatorului, dar care nu a fost dată uitării. Ea este acel lucru mai mult abstract, decât material, de care locutorul își amintește doar accidental și numai într-un final, a cărei prezență, “întoarcere” este totuși dorită, simțită ca o lipsă, fiind așteptată îndeosebi “de copiii ei”, încrezători în inocența acesteia.

*In anderen Räumen schlug die lustigen Gezelte das Licht auf. Sollte es nie zu seinen Kindern wiederkommen, die mit der Unschuld Glauben seiner harren?*⁶

Prezența pronumelui *es* în fraza următoare cu rol de anaforă pentru *das Licht*, indică faptul că secvența în discuție nu trebuie văzută, după Yan Huang, ca închisă, ci, dimpotrivă, “aptă de a fi continuată”.⁷ Acest autor consideră anafora zero ca “noțiune structurală a secvenței”. Având această calitate de factor de structurare secvențială, ea servește nu atât la o relaționare cu mențiunile aceluiași referent dintr-o secvență precedentă, cât mai curând la relansarea unei alte secvențe.

Paragraful următor, care nu e decât o continuare a aceleiași macropropoziții (*Complicația*), se constituie într-o adresă mai întâi către noapte și apoi către lumină unde asistăm la o transformare mai radicală de imagine a acesteia din urmă, comparativ cu prima secvență/macropropoziție. Reapariția luminii într-un context depreciativ, ce o așează în relație cu strălucirea ștearsă a astrilor nocturni și cu un anumit tip de vedere, limitat, are loc sub semnul altor calități ale ei, cele văzute/simțite de către enunțator. Constatăm deci că în ciuda faptului că luminii i se atribuisă, la început, prin analogie (*ca un rege al naturii pământeste ea cheamă orice forță la nenumărate transformări...*), un “rol tematic” ce corespunde reprezentantului puterii laice supreme, ea rămâne totuși un simplu actor, paragraful al doilea, o dată cu inițierea secvenței interlocutive cu interlocutor absent, distribuie lumina într-un alt rol, așezând-o într-o relație de rivalitate aproape deschisă cu noaptea:

*-Also nur darum, weil die Nacht dir abwendig macht die Dienenden, sätest du in des Raumes Weiten die leuchtenden Kugeln, zu verkünden deine Allmacht – deine Wiederkehr – in den Zeiten deiner Entfernung. Himmlischer, als jene blitzenden Sterne, dünken uns die unendlichen Augen, die die Nacht in uns geöffnet. Weiter sehen sie, als die blässesten jener zahllosen Heere – unbedürftig des Lichts durchschauen sie die Tiefen eines liebenden Gemüts – was einen höheren Raum mit unsäglichen Wollust füllt.*⁸

Instanța care spune “eu” se adresează alternativ, când luminii, când nopții, ambele având rolul de destinatari ai discursului său, în raport cu care enunțarea folosește același “tu”. Din acest moment, lumina pare investită cu trăsături proprii unui *actant*, convertit în Opozant, în timp ce noaptea se evidențiază ca Adjuvant.

Ultima adresă, lauda propriu-zisă ce corespunde macropropoziției finale, numită și *Coda* sau *Morală*, este adusă însă unei non-persoane, în sensul lui Benveniste, unei realități feminine, protectoare și vestitoare a sfînteniei lumii și a “iubirii ferice” (această ultimă sintagmă fiind un eufemism pentru moarte în creația novalisiană). “Regina lumii” pare a fi mandatarul “iubitei gingașe” (asimilabilă, vrînd-nevrînd, chiar și dacă nu am fi dispuși pentru un “pact autobiografic” de lectură, cu iubita defunctă a *autorului*, ca ființă a lumii și ca obiect al enunțului). Privită ca divinitate ziditoare de ființă umană (*du hast mich zum Menschen gemacht*), ea pare anume trimisă ca solie și mediatore între lumea celor pământeste și *spațiul mai înalt, plin de inexprimabilă voluptate a nopții sfînte, nespuse și tainice*, un spațiu pe care

⁶ “În alte spații și-a întins lumina corturi vesele. Să nu revină oare nîcîcînd la copiii rămași cu încredințarea nevinovăției ei?”

⁷ Yan Huang, “Discours anaphora. Four theoretical models”, in *Journal of Pragmatics*, 2 februarie, 1999, p. 159.

⁸ “– Doar pentru că noaptea îți înstrăinează slujitorii, ai semănat în depărtările spațiului strălucitoare sfere, pentru a-ți vesti atotputernicia – întoarcerea ta – în vremea depărtării tale. Mai cerești decât lucitoarele stele ne par ochii nemărginiți pe care noaptea i-a deschis în noi. Mai departe vîd ei decât cei aproape stinși ai nesfîrșitelor armate – fără a a avea nevoie de lumină, străpung adîncimile unui suflet iubitor – ce umple cu desfătare nespuse o regiune mai înaltă.”

poetul începe să-l întrezărească. Acest ultim *laudatio*, care îl dublează pe cel din debutul poemului, nu e altceva decât un efect al contemplației, al unei imagini percepute cu altfel de ochi. Ochi *care nu au nevoie de lumină*⁹ sunt cei care prilejuiseră mai devreme (în text) vederea unui “chip grav”, feminin: - *ein ernstes Antlitz seh ich froh erschrocken, das sanft und andachtsvoll sich zu mir neigt, und unter unendlich verschlungenen Locken, der Mutter liebe Jugend zeigt*¹⁰.

Acest “chip grav” conjugă divinități desprinse parcă din mitologia greacă (Medeea) și din religia creștină (Maria), fuzionând într-o simbolistică nouă a unei vârste mitice, iubitor-juvenile, ca imagine estetizată a viitorului mult-dorit. De altfel, în paranteză fie spus, *Imnul I* nu e unic în această privință. Poezia novalisiană, în general, tinde să reunească mitul care își amintește de origini cu profetia care vorbește în numele absolutului spre a anunța viitorul, spre a revela ceea ce este încă necunoscut sau de neînțeles. Acest fapt intră, de bună seamă, în concordanță cu aspirațiile lui Novalis, care, ca și Dante, a năzuit să atingă perfecțiunea poetului profet. Decroșajul enunțiativ - trecerea de la “noi” la “eu” - de la un locutor, care se mărturisește ca aparținător al unei colectivități, la un vizionar izolat, pare a sugera – așa cum se întâmplă și în *Imnul IV* - faptul că abia acesta este în măsură să transmită, în formulă codificată “po(i)etic” (adică în rime: *erschrocken /Locken, neigt /zeigt*), ceea ce “a văzut”. Asemenea lui Orfeu, el este apt să înlănțuească prin limbaj monștrii care ne bânuie conștiințele.

Modul de înlănțuire a frazelor din adresa de final conferă ultimului “tu” un statut referențial incert, întrucât acesta nu desemnează nici “regina” și nici “noaptea”, ci o realitate la fel de complexă ca și “chipul grav” de mai înainte, realitate identificabilă în imaginea compozită, exprimată de *liebliche Sonne der Nacht*. “Dulce soare al nopții” - această sintagmă cu alură oximoronică care conjugă noaptea și lumina, așezate până nu demult într-o opoziție ce părea ireconciliabilă, nu este decât semnul unei miraculoase împăcări:

*Preis der Weltkönigin, der hohen Verkündigerin heiliger Welten, der Pflegerin seliger Liebe – sie sendet mir dich – zarte Geliebte – liebliche Sonne der Nacht -, nun wach ich – denn ich bin Dein und Mein - du hast die Nacht mir zum Leben verkündet – mich zum Menschen gemacht – zehre mit Geisterglut meinen Leib, daß ich luftig mit dir inniger mich mische und dann ewig die Brautnacht währt.*¹¹

Alegerea femininului *Sonne* se justifică prin faptul că acest metonim al zilei apare acum ca simptom al reîntoarcerii luminii pe aceeași poziție supremă de la început, dar numai după ce a suferit o schimbare fundamentală de natură: din putere (masculină) fascinantă, dar despotică (a celui ce “leagă și dezleagă”, după bunul plac, toate forțele), ea devine o entitate (feminină) sacră, iubitoare de pace și armonie¹². În acest caz, cele două fenomene cosmice încetează de a mai fi simple unități discrete de măsurare a timpului activității umane, pentru a se dizolva în

⁹ Această expresie sintetizează un segment din textul novalisian care este, în fond, o interesantă dezvoltare metaforică, o expansiune *a contrario* a unui morfem, având, la rândul ei, un sens figurat, preluat din fondul lexical al limbii (germane), *Augenlicht* (“lumina ochilor”), care servește naratorului drept bază (lingvistică) de plecare și echivalează cu ceea ce Riffaterre (1983: 25) a desemnat prin termenul de *hipogram* al unei secvențe. Un astfel de procedeu nu este decât o (altă) mărturie a faptului că discursul poetic este “limbaj în limbaj”, așa cum l-a definit Paul Valéry, care, ca și Novalis, a fost nu doar un mare poet, ci și un fondator de artă poetică.

¹⁰ “- un chip grav văd vesel înspăimântat, ce blând și pios spre mine se înclină și de sub păru-i nesfârșit buclat, îmi arată a mamei tinerețe senină.”

¹¹ “Slavă reginei lumii, înaltei vestitoare a lumilor sfinte, protectoare a dulcii iubiri – Ea mi te-a trimis – iubită duioasă - soare drag al nopții – acum veghez - căci eu sunt al Tău și al Meu – tu mi-ai vestit noaptea în viață - m-ai făcut om – mistuie cu torța spiritului trupul meu, ca eteric și mai intim să mă contopesc cu tine, iar noaptea nunții să dăinuie veșnic.”

¹² *Licht ist die Aktion des Weltalls – das Auge, der vorzeichnende Sinn für das Weltall oder Weltseele – Weltaktion* (Novalis, III, 436/96) – “Lumina este acțiune a universului – ochiul, simțul prescriptiv pentru univers sau sufletul lumii – acțiune universală.”

eternitatea în care Om și Natură se unesc de-a pururi (*ewig*) într-un mariaj secret pe fondul unui act sacrificial (sacrificiul de sine fiind efectul paradoxal al unei vitalități extreme¹³).

“Conglomeratul” lexical, care cuprinde trimiterea simultană la noapte și la lumină, *Sonne der Nacht*, ambele determinate de *lieblich* (“drag”, “iubitor”), servește ca modalitate de înțelegere a faptului că prin el sunt convocate și întreținute toate mențiunile recente ale referențelor, în speță cei doi “protagoniști”, și, în același timp, că “unitatea” narativă, în sens formal și semantic, *Imnul 1*, este acum închisă.

În concluzie, meritul cel mai important al modelului ierarhic constă în faptul că distribuția anaforică poate fi explicată nu doar într-o manieră lineară, ci și structurală și, mai mult, poate fi apreciată ca unul dintre mijloacele de realizare a coeziunii la nivel de unitate discursivă/ textuală (paragraful, de exemplu), dar și al coerenței globale a unui discurs.

Efectele modelului ierarhic sunt adesea manifestarea superficială, structurală a unor constrângeri mai importante, legate de capacitatea limitată a resurselor cognitive umane. Din acest punct de vedere, anafora poate servi ca parte a strategiilor de înlănțuire a unor subunități într-un text, literar, de mai mare întindere, cum este romanul. În sintaxa romanului novalisian *Heinrich von Ofterdingen* – o narațiune de factură heterodiegetică, cu un singur protagonist -, anafora desemnează întrebuintarea lui “el” și a altor pronume non-deictice. Acestea trimit la elemente deja menționate în text, în timp ce catafora anticipează mențiunea lor.

Cele două caracteristici esențiale ale lui “el”, care fac din anaforă un obiect de mare interes pentru studiul coeziunii textuale, sunt absența din sfera discursului și capacitatea de a predica despre lucruri. Distincția *eu/el*, aplicată textului literar, are consecințe importante asupra definirii specificității unui gen literar și a pactului de lectură pe care o operă îl impune.

Discursul (liric sau poetic) la persoana întâi se deosebește de narațiunea la persoana a treia prin aceea că primul este, după Benveniste, un pronume deictic, autoreferențial, a cărui funcție constă în a furniza informații asupra actului și subiectului enunțării. În unele poezii novalisiene versificate sau în *Imnul către noapte 3*, singurul text (în proză) scris în întregime la persoana întâi, discursul se organizează pornind de la un “eu-origine” (*Ich-Origo*)¹⁴ care își imprimă în lanțul enunțativ propriul său punct de vedere. În acest caz, nu anafora sau catafora asigură coeziunea textuală, ci tocmai cel care spune de fiecare dată “eu” devine reper esențial al descrierii unui text/gen distinct, cum ar fi autobiografia.

Demn de menționat este faptul că distribuția anaforică în discurs este un fenomen deosebit de complex, incluzând, dincolo de alte aspecte, factori de ordin structural, cognitiv și pragmatic care interacționează unul cu celălalt. Într-o narațiune, obiectul topic este protagonistul, adică personajul la care se face referire cel mai frecvent, acesta fiind agentul, sau personajul cel mai implicat în cauzarea unor evenimente ce constituie acțiunea romanească; ca număr de apariții, el depășește o singură scenă, sau decor și are deseori o funcție de prim rang, în termeni de atingere a unui scop.

Modelul cognitiv de analiză a anaforei

Potrivit descrierii din lucrarea deja citată a lui Yan Huang, modelul cognitiv se întemeiază tot pe anaforă, privită ca factor ce îndeplinește funcția de a stimula atenția și memoria, în special, pe termen lung, a cititorului. Această funcție este una extrem de importantă în narațiune.

Ca referent topic, numele protagonistului este, de obicei, introdus în secvența inițială a unui roman determinând, bunăoară, preferința în alegerea unui anume tip de expresie anaforică în defavoarea altora; recurența ei în discursul literar are, cum spuneam o funcție mnemotehnică, dar și una de atenuare a ambiguității referențiale în raport cu un referent non-topic (adesea nemarcat).

¹³ T. Ribot, *Logica sentimentelor*, IRI, 1996, p. 111.

¹⁴ Käthe Hamburger, *Logik der Dichtung*, Ernst Klett, Stuttgart, 1968, p. 112.

În cazul romanului *Heinrich von Ofterdingen*, observăm o încălcare a acestui *pattern*. În ciuda faptului că numele protagonistului dă titlul romanului, capitolul I trece acest nume sub tăcere. Predicatul generic “tânărul”, prezentat ca un visător, este singurul care apare în referință la erou, producând un fel de sincopă anaforică¹⁵. Numele său este dezvăluit în capitolul al II-lea, dar încă nu complet, rezumându-se doar la patronimul Heinrich; acest lucru se întâmplă abia în momentul în care eroul se pregătește să pornească într-o călătorie cu destinația Augsburg, naratorul vrând parcă să sugereze că adevăratul Heinrich este “în realitate” un călător.

Pe parcursul narațiunii, numele inițial al eroului se completează prin adăugare și prin segmentare. După ce a fost “văzut” de cititor meditând, visând, discutând și pornind la drum în căutarea “florii albastre” (cf. cap. I și prima parte a cap. al II-lea), Heinrich se caracterizează printr-o absență totală din spațiul textual, adică din narațiunea primară care va ceda ulterior locul narațiunii secundare, o dată cu instalarea unei alte voci, aceea a personajului colectiv – negustorii. Este vorba despre spațiul care acoperă ultima parte a capitolului al doilea și întreg capitolul al treilea, care conțin două povestiri încadrate, relatate de negustorii care îl vor însoți pe erou în timpul călătoriei. Protagonistul își face, din nou, apariția în capitolul al IV-lea, când este semnalat prin desemnatorul “tânărul Ofterdingen”, unde epitetul îl înfățișează, în continuare, în dimensiunea sa *temporală*. Interesant pentru noi este faptul că noua desemnare este introdusă într-un episod ce narează, nu călătoria propriu-zisă, ci, în mod paradoxal, staționarea - primul popas la castelul populat de o mulțime de doamne și de cavaleri cruciați. Selectarea acestei expresii anaforice întrerupe continuitatea folosirii prenumelui eroului cu care cititorul se obișnuise deja. Acest procedeu este un indiciu al intenției naratorului de a așeza în opoziție descrierile “tânărul Ofterdingen” și “Ofterdingen, tatăl” de la începutul capitolului al II-lea. Cele două desemnări sunt situate la limita dintre episoade, capitole, mai precis, în debutul fiecăruia dintre ele. Sintagma “tânărul Ofterdingen” nu este întâmplătoare. Ea reactivează în memoria receptorului acel segment de conversație cuprinzând confruntarea tată-fiu din capitolul I pe tema semnificației viselor, pe de o parte, și reintroduce distincțiile părinte/fiu, respectiv tânăr/bătrân, pe de altă parte. Aceste două serii de trăsături vor corespunde distribuției maestru/discipol, implicând relația de inițiere, și vor contribui, de acum încolo, la structurarea discursului romanesc.

În debutul capitolului al II-lea, “Ofterdingen tatăl” introducea o dublă referință, părintele protagonistului și, în același timp, deplasarea acestuia de la Roma în aceeași direcție – Augsburg - spre care avea să se îndrepte și fiul, în căutarea iubirii, ca urmare a unui vis premonitoriu, de al cărui mesaj cel dintâi a ținut seama doar parțial și momentan.

Diferența în privința modului de percepere a viselor de către cele două personaje este modulată pe relația adevăr/iluzie. Ea își are importanța ei în “istorie”, întrucât pare să fi stat la baza alegerii drumului propriu în viață, alegere dictată de o “chemare” lăutrică (deseori menționată în roman) - aceasta fiind intim legată cu înzestrarea naturală și înclinația fiecărui personaj în parte.

Procesul anaforizării are un rol important în articularea unor trăsături distinctive, pe baza cărora se organizează o serie de episoade narrative pe deasupra cronologiei romanești. Opoziția fire practică/fire contemplativă este inițiată de replica-proverb a bătrânului Ofterdingen la începutul unei conversații (cf. partea a doua a capitolului I) cu fiul său, ce are loc imediat după trezirea bruscă a acestuia din urmă dintr-un lung vis, al cărui final îi va rămâne cu desăvârșire necunoscut. Replica-proverb *Träume sind Schäume* (“visele sunt amăgiri”), spusă de tatăl este destinată să-l definească pe acesta ca o fire practică, situându-l de partea raționalismului. Aceeași opoziție va deveni suport al unui alt subiect de dispută, amiabilă, între Heinrich și negustori (prieteni ai tatălui său) chiar la începutul călătoriei (cf. episodul din deschiderea părții

¹⁵ Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Bordas, Paris, 1991, p. 142.

a celui de al II-lea capitol), pentru a fi reluată și clarificată de narator în capitolul al VI-lea. După scurtul expozeu din debutul acestui capitol, în care natura umană este împărțită în două tipologii după două moduri de manifestare distincte: raționalist/idealist, naratorul, a cărui preferință și simpatie pare a se îndrepta către cea de a doua categorie, va aduce și prezenta ca o consecință necesară, informația hotărâtoare, anume că Heinrich este un contemplativ. Această informație reiese limpede din enunțul: “prin firea lucrurilor, Heinrich era născut să fie poet”. Ea vine să confirme intuiția negustorilor cu privire la firea poetică a lui Heinrich, justificând totodată *a posteriori, post factum* prezența în economia narațiunii a celor două povestiri ale negustorilor, povestiri care, ambele, au ca temă destinul poetului în lume. Citatul de mai sus coincide semnificativ cu anunțarea atingerii de către protagonist a țintei călătoriei sale – orașul Augsburg, un spațiu dominat de statura impunătoare a poetului Klingsohr - ca și cum întreaga istorie a romanului (până în acest moment narativ) ar fi servit deopotrivă, drept pre-text și pretext pentru a demonstra că această călătorie nu a fost o deplasare în adevăratul sens al cuvântului, ci o incursiune a protagonistului în propriile sale năzuințe...

Modul de anaforizare prin indicarea numelui personajului servește la semnalarea importanței, la ancorajul descrierii, favorizând totodată memorizarea sa. Acest fapt e cu atât mai important, cu cât numele și schimbările vor ritma ascensiunea acestui erou cu cel puțin două etape esențiale: ca persoană ancorată alternativ în domeniul familial și în social (în partea întâi a romanului - “Așteptarea”), și în cel religios. Adevăratul salt în destinul eroului este semnalat în partea a doua a romanului, intitulată “Împlinirea”; descrierea definită “tânărul pelerin” aplicată unui necunoscut semnifică, în fond, o altă variantă/ipostază a călătorului. În acest mod, personajul, spațiul și timpul, obiectele și evenimentele povestite sunt scoase din sfera laicului spre a fi cu totul transferate sub semnul spiritualității mereu conjugată, la Novalis, cu iubirea și poezia. Dacă partea întâi păstra în bună măsură aparența de real, partea a doua proiectează cititorul într-o lume a fantasmelor, guvernată de “puterea universală a spiritului poetic”¹⁶. Acest aspect este strâns legat de crezul estetic al autorului, potrivit căruia romanul trebuie să aibă aparența basmului, a visului. Ceea ce părea o indicație introductivă pentru intrarea în scenă a unui personaj nou - un pelerin - nu se confirmă; așteptările cititorului sunt înșelate, întrucât, la foarte scurt timp, numele de Heinrich re apare, semn că cele două părți ale romanului alcătuiesc povestea unei singure (?) vieți.

Acest foarte scurt periplu în romanul novalisian a scos la iveală faptul că anafora joacă un rol întreg:

- a) de introducere a unui personaj;
- b) de asigurare a continuității protagonistului în narațiune;
- c) de recuperare a narativului.

BIBLIOGRAPHY

1. Adam, J.- M., *Le récit*, P. U. F., Paris, 1987
2. Fox, Barbara, *Discourse structure and anaphora: Written and conversational English*, Cambridge University Press, 1987
3. Hamburger, Käte, *Logik der Dichtung*, Ernst Klett, Stuttgart, 1968
4. Huang, Yan, “Discours anaphora. Four theoretical models”, in *Journal of Pragmatics*, 2 februarie, 1999
5. Korff, H. A., *Frühromantik*, 2. unveränderter Nachdruck der 3. durchgesehenen Auflage, Leipzig, 1959

¹⁶ Citatul este desprins din definiția dată romanului *Heinrich von Ofterdingen*, de către H. A. Korff, *Frühromantik*, 2. unveränderter Nachdruck der 3. durchgesehenen Auflage, Leipzig, 1959, p. 576.

- 6.Novalis, *Schriften*, hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel unter Mitarbeit von Heinz Ritter und Gerhard Schulz, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1960
- 7.Novalis, *Discipolii la Sais. Heinrich von Ofterdingen*, traducere și note de Viorica Nișcov, Univers, București, 1980
- 8.Novalis, *Geistliche Lieder. Die Christenheit oder Europa /Cântece religioase. Creștinătatea sau Europa*, traducere și note de I. Constantinescu, ediție bilingvă, Ed. Institutul European, Iași, 1996
9. Reuter, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Bordas, Paris, 1991
10. Ribot, T., *Logica sentimentelor*, IRI, 1996.
11. Riffaterre, Michael, *Sémiotique de la poésie*, Seuil, Paris, 1983

DESIGNING AN ONLINE COURSE: FREE EDUCATIONAL TOOLS FOR ESP (FET-ESP)

Anișoara Pop

Assoc. Prof., PhD., University of Medicine and Pharmacy, Tîrgu-Mureș

Abstract. The need to learn online has become a current practice, forcing teaching online to become a stringency rather than an option. The current paper will present a basic model for designing an online course focussing on free tools for Educational Purposes adapted to teaching/learning English for specific purposes (ESP), with presentation of both the synchronous and the asynchronous components. The paper will showcase basic speaking and writing tools and platforms (Google sites and docs, Wikispaces, Blogger, moviemakers and quizzes) that can form the content of the FET-ESP online course and exemplify how teachers who intend to enhance their activity and motivate their students can use them in their activity.

Keywords: online teaching, Wiki, Google sites and docs, moviemakers, quizzes, Voice Thread

Teaching ESP with technology is a fascinating enterprise, in a steady dynamic transformation and improvement, with the only downside of specific tools being discontinued. This paper represents an attempt of helping ESP teachers keep abreast the rapid evolvement of technology-based teaching as well as of their buiding an online presence and delivering online language courses via free Educational tools that have somehow maintained this status of late.

The starting point in each educational enterprise based on new approaches and technologies is guided by the desire to offer students updated knowledge, to form their specific practical skills and abilities, and at the same time to empower them to select, evaluate and recreate essential information in the process of their lifelong, autonomous learning. Moreover, employing technology means far more than using PowerPoint presentations or videoclips in the teaching/learning process. Effective technology-enhanced ESP learning/teaching is based on formation of skills and abilities such as cooperation, collaboration, creation, problem solving and decision making, peer learning and peer-evaluation, which are twenty-first century skills and abilities.

This paper will present a possible model for designing an online course based on free, easy to use educational tools for teaching/learning ESP. The FET-ESP course was delivered online as part of the E-tutor international training, coordinated by Al. I. Cuza University of Medicine, Iasi, on November 23-27, 2016.

Elements of online course design

Although various formats are possible, the essentials of each online course, FET-ESP including, are:

- 1) a component for **synchronous, live communication** (e.g. Skype, Google Hangout), and
 - 2) a platform for **asynchronous** delivery of the syllabus, materials, student production portfolios (e.g. Wikipedia, special playground areas or student blogs). The asynchronous component may add a separate place where students can upload their portfolios and a forum or chat for participants' interaction (e.g. YahooGroup) unless this is inbuilt in the asynchronous communication platform (as in the case of Moodle)
- 1) The **synchronous component** is meant to confer a sense of present-ness and connectedness to the otherwise dispersed group of students who very rarely, if ever, participate and connect with the trainer from one single place. Therefore, online courses have several live sessions or webinars scheduled, allowing participants not only to communicate in writing in the chat area but also to make their voices heard and, therefore, to humanize an otherwise impersonal online classroom. Wiziq (<https://www.wiziq.com/>), although not free, is such a dedicated platform for learning delivery that allows audio-video communication in real time. Free platforms that allow a lower number of participants for online course delivery are Skype and Google Hangouts. The screen-sharing feature in both Skype and Google Hangouts makes the course content visible to the user's end, i.e. no matter what runs on the trainer's screen is visible to the students. Control over the screen cannot be transferred to the students, however, as it happens in the case of real online interactive classes with Wiziq.
- 2) To illustrate the **asynchronous component**, the Baw pbworks [1] may represent a model. BAW (Becoming a Webhead) was an international hands-on online course that ran until a couple of years ago, sponsored by EVO TESOL, in order to familiarize and consolidate the EFL teachers' skills of teaching English with technology. Pbworks was chosen for this course content delivery, despite other existing choices of free wikis such as Wikispaces. The purpose of choosing a wiki instead of a site for online course content delivery was the collaboration facility the former allows, with content breakdown on weeks, tutorials, comments, and the added value of activity tracking, which is essential in group projects such as those in which students far apart from one another engage.

Sites (e.g. Google sites), wikis (Pbworks, Wikispaces), even blogs (Blogger, Edublogs) and/or other virtual learning platforms such as Moodle or Edmodo can be used for asynchronous course content delivery, communication, evaluation and student involvement. If sites and wikis function as optimal course delivery platforms, Moodle and especially Edmodo are dedicated virtual learning platforms that also include assignment management, grading and progress monitoring components.

Asynchronous communication: sites, wikis or blogs?

When choosing the online course delivery platform, ESP teachers need to define whether it will be used solely for content delivery or for content delivery and student cooperation and engagement. User-friendly free sites such as Google sites, are more static than Wikis, whereas wikis are more collaborative than blogs. In terms of affordances, images and videos can be embedded in all of them, whereas PP and slide show presentations as well as other HTML gadgets can be embedded in wikis. The user-edited content in wikis allows the teacher to monitor the amount of times students engaged in cooperation and collaboration (Fig.1).













 Materials edited The Psychology of Advertising Left vs Right- brain centered Advertising - What is your opinion? ...	 anisoara	11:53 pm
▼ Thursday, January 26		
 Case study two edited (view changes)	 Ouni.Andreea	3:21 pm
 Case study two edited ... The Target Consumer Because the Company sales products for many target groups they decided to...	 Ouni.Andreea	3:21 pm
▼ Wednesday, January 25		
 Creative advertising Projects edited ... Don't miss your chance! it's for everybody's pocket, all ages. Make your own slide show at Ani...	 ralutzicutza_18	9:09 am
 Creative advertising Projects edited ... Deal of the week you can have all this at just 300 Euros/holiday(7 days) Don't miss your chance...	 ralutzicutza_18	9:06 am
 Creative advertising Projects edited ... Take a look and if you're interested, please contact on my email. Join Cununa Mureseana Cun...	 AlinaBut	3:57 am
<div>More</div>		

Fig. 1 Wikispaces – track changes feature

With blogs students seem to be responding more to the teacher's post rather than collaborating and only occasionally do they reply to another comment, unless the teacher chooses to make some of the students blog editors or students create their own blogs [7]. From this point of view, blogs are seen as more dynamic in content than sites but less cooperative and collaborative than wikis.

Google sites are one of the easiest to create free resources which any ESP teacher can employ for online course delivery or blended learning. All you need to have is a Google account and then follow the steps to Create a site. Fig.2 below is an example of such a site used with students in English for Cosmetics (<https://sites.google.com/site/cosmetologyumftgm/>). Students use the site like a digital coursebook, class agenda, and dictionary but there is no trace of their visits, downloads, listening practice or connected activities.

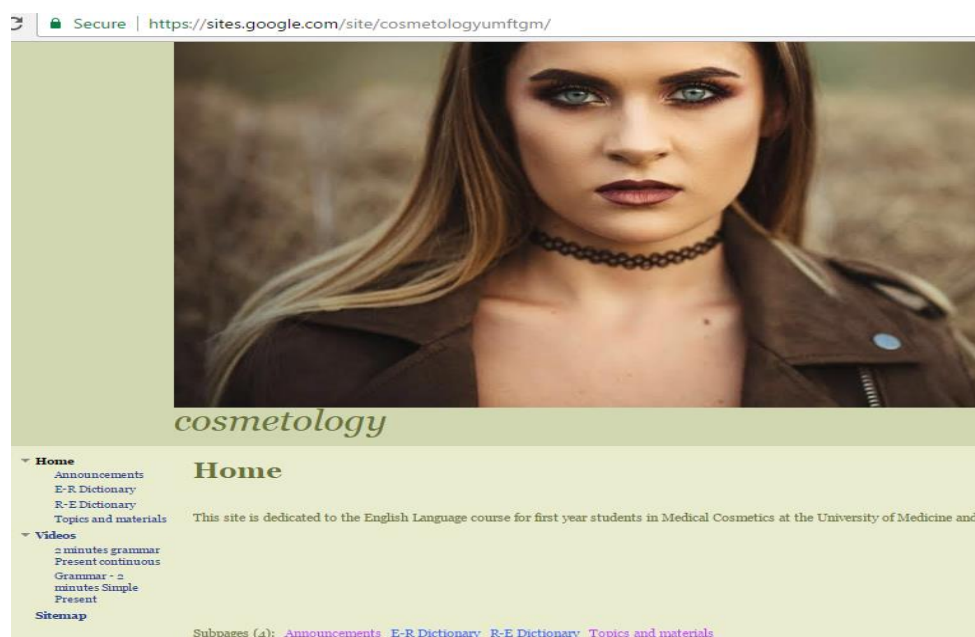


Fig. 2 Google site – English for Medical Cosmetics

Writing tools

Google docs is the simplest free tool for cooperative writing, and it can be either embedded or linked to sites or virtual platforms. Creating and sharing a joint project, presentation or survey with Google Docs that can be accessed from anywhere, edited and worked on from a distance, is coupled by editing facilities, adding or deleting a comment, sending a comment to a specific contributor or managing comment notifications. One of the most striking tools of Google docs is Voice typing: students can check if their pronunciation is appropriate by using this feature by simply plugging in their microphone and the doc will write what they have dictated. The Doc can be made public (anyone can find and edit it), anyone with the link can view, edit or comment upon, or sharing can be restricted to certain people. Likewise, if an expiration date is set, the *edit access* to a Doc will be turned into *can comment* after the deadline. For the FET-ESP online course, Google docs (Fig. 3) was used for needs analysis – i.e. collecting information about the participating teachers, diagnostic survey about what they could do or had used before, in terms of teaching ESP with technology, as well as their expectations about the course. Support and feedback on progress and encountered difficulties from the online course participants is critical not only at the beginning of the course but also during and after the course and if it cannot be obtained orally in the live sessions or through forums, it can be provided/collected through Google docs.

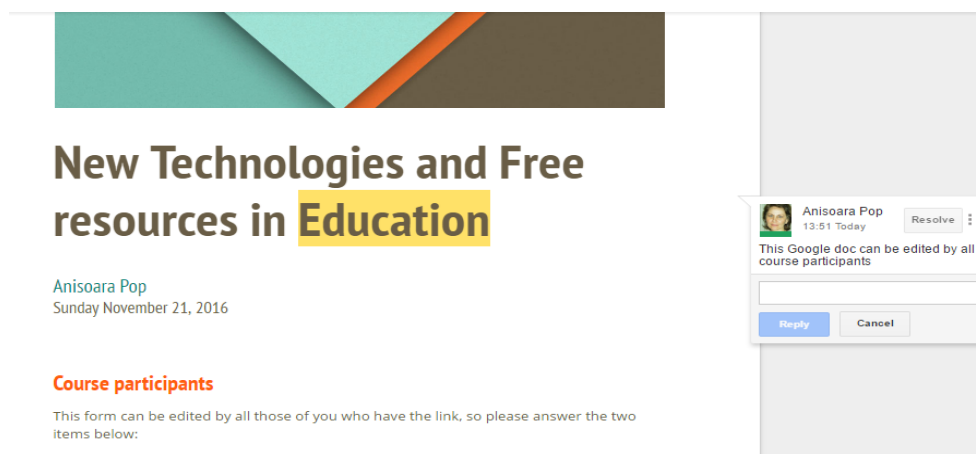


Fig. 3 Google doc

For a larger scope writing project and integration of skills, blogs represent the second rank option after wikis (e.g. a four-year integrated writing for Business English <http://www.English4usdc10.blogspot.ro>).

Voice tools

Voice tools are essential in forming the speaking productive skill in ESP, although there are few free voice tools available, some excellent ones having been discontinued (eg. Voxopop, Vaestro). **VoiceThread** (VT Fig. 4) is a classical voice tool with two VTs available for free/account. What is great about this tool is the possibility to see all the students' voices grouped around a unique topic/theme, rather than as isolated contributions. Comments are allowed by webcam, text and voice only. The teacher can upload images, PowerPoint presentations, videos or documents on which students comment. Comments can be moderated, but they cannot be edited, once uploaded on the Thread. For podcasts, Audacity is the best free recorder and editor.

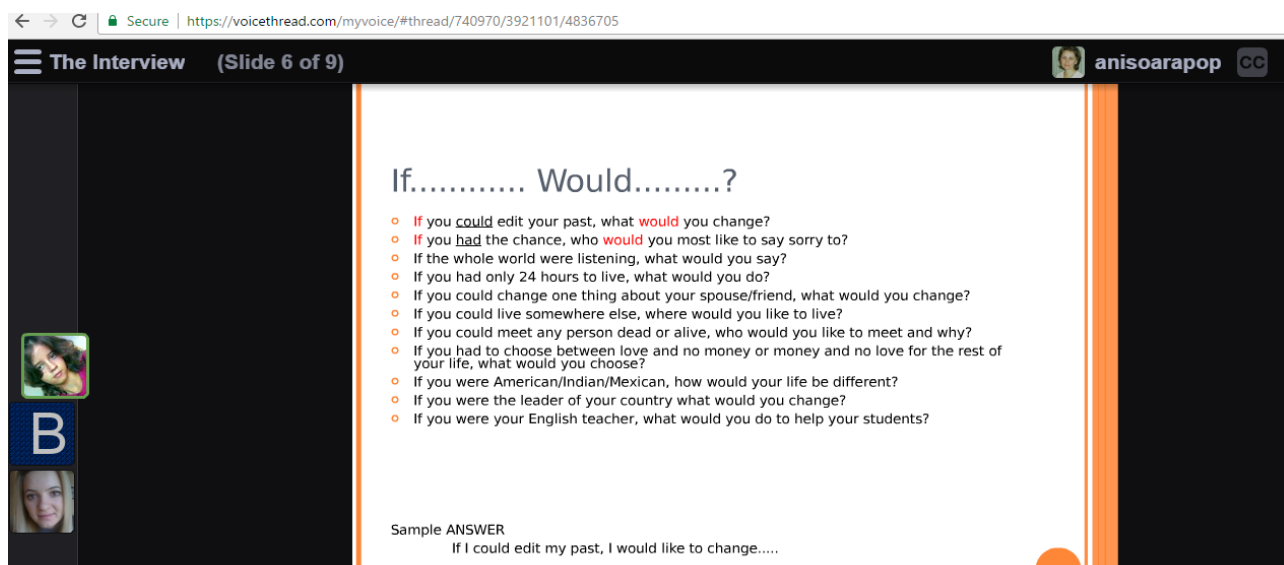


Fig.4 Voice Thread – The Interview

Quizzes

Online quizzes are used for summative or formative assessment as well as in evaluation. **Photopeach** is a free resource for quiz creation as long as productions remain available online. However, due to introduction of new features, already created quizzes can be downloaded only under premium paid version. The principle of Photopeach creation is simple and is based on uploading a relevant/attractive picture for each assessed item, with a choice of three response options, of which only one is correct. The quiz items roll automatically according to the established timing per question against a musical background, after which the correct response is displayed. Since students are not given a proficiency score at the end nor any clues or final explanations, Photopeach is better suited for group class revision of vocabulary or grammar items, which can be administered during the roundup, filler or warmup stage of the assessment (Fig.5). The only interactive feature of this quiz is the comment section at the end.

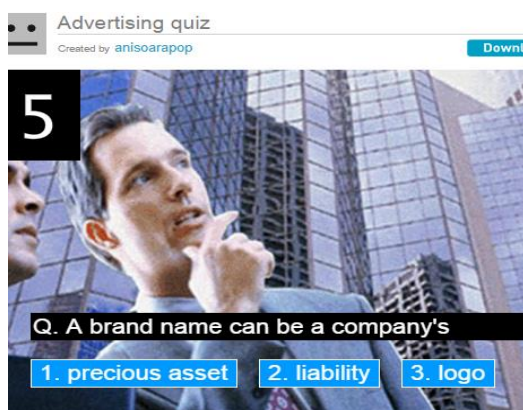


Fig.5 Photopeach Quiz for advertising language

Other free applications for online assessment are Kahoot, Socrative and Zaption, Kahoot interaction being more fascinating (can be played classically or as a team) and Socrative more formal.

Moviemakers

Dvolver (Fig. 6) movie maker is the simplest free version, which allows written interaction in the form of short dialogues. The creator can select a scene background, sky, soliloquy, chase or rendez-vous exchange. For each scene/character there is a set of pre-defined character

features such as his/her traits and likes and background details, which are helpful, especially for beginner students. Each character's lines are typed within a limit of 100 text characters per character's line. The drawback of this tool is the background music which starts playing if the movie is embedded in a site or wiki. Dvolver movie maker is suited for grammar or vocabulary assessment in the more cognitive rather than the creative/affective stage of ESP learning, with lower level students for whom creation of several exchanges can be a challenge.



Fig. 6 Dvolver movie maker

A complex movie maker version including voice interaction but also more difficult to realize professional animated videos is Goanimate (Fig. 7) – a video creation platform, which offers a 14 day trial period. The characters' replies can be read by a synthesized voice or recorded through microphone. Sound effects, music, props, entrances, exits, and downloads are available.



Fig. 7 GoAnimate video

This is a short list and an evidence-based review of some simple free FET-ESP tools that can be included in ESP learning and online teaching. Teaching them online presupposes that enrolled ESP teachers are given the opportunity to experience with the tools themselves and create their own productions before they start using them with their own students. The participants' productions can be either stored on the asynchronous platform for course delivery, or if the case, participants can be asked to create their own blogs, which will serve as portfolios and reflections on learning and progress.

Conclusion

To conclude, with minimal knowledge and effort investment every ESP teacher can become a modern online trainer or at least stay current with basic elements of online education while boosting their students' ESP learning experiences. The reasons for using technology in teaching/learning ESP are many and they pertain first of all to the learners who were born in a

technology-rich environment where multitasking and learning by recreating are a rule, but also to the motivation, engagement and empowerment that technology-based exploitation for language learning entails.

BIBLIOGRAPHY

1. Becoming a Webhead
<http://baw2012.pbworks.com/w/page/47103960/BaWTeam#AnisoaraPop>
2. Dvolver movie maker <http://www.dvolver.com/moviemaker/>
3. English for Cosmetics Google site: <https://sites.google.com/site/cosmetologyumftgm>
4. PhotoPeach <https://photopeach.com/>
5. VoiceThread <https://voicethread.com/#>
6. Wiziq <https://www.wiziq.com>
7. Writing for Business wiki
<http://writing4business.wikispaces.com/TOURISTIC+ATTRACTIONS+OF+MURES+REGION>

SETTLEMENTS AND BUILDINGS OF EARLY BRONZE AGE ON THE TERRITORY OF ROMANIA

Ioana-Iulia Olaru

Assoc. Prof., PhD., "George Enescu" University of Arts, Iași

Abstract: The present research will refer only to the first period of Bronze Age, that is different from Middle Bronze and Late Bronze, because reminiscences of the previous Neolithic Age (Eneolithic) are still present, but the new period comes with important transformations already recorded in the habitat of human beings. The settlements and homes of the Early Bronze Age reflect the general state of insecurity which was caused by the coming of the nomad pastoral communities from the North Pontic steppes: they are small, seasonal, fortifications are rare now, but regarding religious constructions, the funerary monument appears, having the shape of tumulus of the chieftain, being collective or individual, which proves the emphasis on social hierarchy.

We will record the specificity of settlements and buildings of each culture of Early Bronze Age on the territory of our country, in their evolution towards the next phase – of Middle Bronze Age.

Keywords: tumulus, sanctuary, palisade, framing, cist

Alcătuată din Epoca bronzului și Epoca fierului, Epoca metalelor este perioada în care apar primele semne ale unei revoluții statal-urbane, iar uneltele din piatră sunt înlocuite cu cele din metal (proces început încă de la sfârșitul Eneoliticului). Încă înainte de Epoca mijlocie a bronzului, spațiul carpato-dunărean a devenit unul dintre centrele metalurgice importante ale Europei.

Întreaga Epocă a bronzului¹ este o perioadă de progres în dezvoltarea societății. Populația crește, se întăresc comunitățile tribale și coeziunea dintre acestea. În ciuda migrațiilor, această nouă epocă (a bronzului) a fost, se pare, destul de calmă, ceea ce a avut ca rezultat o societate agrară în continuare, dar în care activitățile anterioare sunt îmbogățite și diversificate. Economia este stabilă și echilibrată, bazată pe agricultură – tot mai extinsă datorită folosirii plugului –, dar și pe păstorit – tot mai dezvoltat. Iau naștere tagme de meșteșugari. Are loc acum procesul de indoeuropenizare, de interes fiind cristalizarea populațiilor proto-tracice, dar, din păcate, tricii din nordul Dunării vor fi semnați abia în Epoca fierului, prin sec. al VI-lea î.Hr. Productivitatea muncii sporește prin dezvoltarea metalurgiei bronzului, care dă naștere unor unelte tot mai perfecționate.

Transformările economice și sociale se vor reflecta și pe planul construcțiilor, ca și pe plan artistic în general. De exemplu, datorită întrebuințării uneltelor din metal, chiar numărul

¹ Cele mai înalte datări: 3 500, dar pentru teritoriul României: 2 500/2 000/1 800 – 1 200/1 150/1 000/850/700 î.Hr. Cf. Marija Gimbutas, *Civilizație și cultură. Vestigii preistorice în sud-estul european*, București, Ed. Meridiane, 1989, p.140; Dinu C. Giurescu, *Istoria ilustrată a românilor*, București, Ed. Sport-Turism, 1981, p.24-25; Constantin C. Giurescu, Dinu C. Giurescu, *Istoria românilor din cele mai vechi timpuri și până astăzi*, București, Ed. Albatros, 1971, p.30; R. F., in Radu Florescu, Hadrian Daicoviciu, Lucian Roșu (coord.), *Dicționar enciclopedic de artă veche a României*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1980, p.69, s.v. *bronzului, epoca*; Ion Miclea, *Dobrogea*, București, Ed. Sport-Turism, 1978, p.24; Vladimir Dumitrescu, *Arta preistorică în România*, vol.I, București, Ed. Meridiane, 1974, p.273

construcțiilor sporește, formele fiind tot mai diversificate; iar schimbarea petrecută la nivel social, prin apariția unei societăți patriarhale și ierarhizate pe structuri de putere și de prestigiu, dă naștere tumulului colectiv sau individual, al căpeteniei, ca monument funerar. După cum se va vedea și în toate domeniile artei, se răspândesc cultul focului și cel solar, principii active de transformare a lumii, mișcarea Soarelui pe cer fiind sugerată atât de sanctuare – orientate spre răsărit –, cât și ca motiv decorativ (static: cercuri, cercuri cu raze, roți, ori dinamic: spirale, vârtejuri spiralice, cruce încârligată) sau în formele carelor (solare) – dovadă fiind modelele miniaturale din lut. Și aceasta deoarece neoliticul cult al fertilității și fecundității își pierde tot mai mult importanța, fiind tot mai adesea însoțit de adorarea forțelor naturii, în mod deosebit a Soarelui. Noile concepte uraniene înlocuiesc așadar vechile concepte htoniene, astfel încât și numărul figurinelor feminine anterioare, ale Zeiței-Mame, se va diminua treptat. Asocierea mitului solar cu arme și podoabe prețioase conduce la presupunerea apariției unui mit eroic derivat din acesta, constituindu-se astfel o mitologie complexă, ce marchează începuturile diferențierii sociale. Dar mai ales se răspândește tot mai mult, încă de la începutul Epocii metalelor, ritul funerar al incinerării (pe lângă inhumarea specifică Neoliticului) – o formă spirituală evoluată. Dar explicația acestui fenomen nu o cunoaștem. Oricum, incinerarea este dovada credinței în nemurirea sufletului, care se poate reîncarna.

Din păcate, pe teritoriul României nu au fost explorate integral așezări aparținând Epocii bronzului (precum nici ale Hallstattului), astfel încât nu le cunoaștem planurile. Este semnalată totuși prezența unor așezări – centre ale puterii tribale – cu sistem de fortificații perfecționat (cu șanțuri, valuri de pământ, palisade puternice, drumuri de strajă) sau amplasate pe poziții dominante: în Bronzul timpuriu – Glina, de la Odaia Turcului (jud. Dâmbovița); în Bronzul mijlociu – stațiunile Sărata-Monteoru (chiar fortificație din piatră aici), Costișa (jud. Neamț), Derșida (jud. Sălaj); în Bronzul târziu – adevărate cetăți cu val de pământ (cercetate mai bine sunt cele din Transilvania, dar și extracarpatic – așezarea de la Popești (jud. Giurgiu), întărită cu un val din pământ ars și cărămizi.² Oricum, construcțiile cunosc acum o dezvoltare în sensul diversificării și al complexității.³ Ritualul funerar probabil era destul de complicat, dovadă fiind construcții impunătoare din lespezi din piatră (Cândești, cultura Monteoru), mărturii ale existenței unor cavouri și unor mici monumente funerare.

Pe teritoriul României, începuturile Epocii bronzului nu se produc în același timp, în această primă perioadă, reminiscențe ale Eneoliticului final persistând mai ales în regiunile nordice și vestice.

În Epoca bronzului timpuriu⁴, starea generală de insecuritate se datorează pătrunderii comunităților pastorale nomade din stepele-nord-pontice, care induc și comunităților locale acest caracter mobil, ceea ce accelerează procesul de ierarhizare socială. Societatea este patriarhală, organizată pe structuri de prestigiu.

O serie de grupuri culturale – **complexul cultural Horodiștea-Foltești** (pe fondul culturii Cucuteni, respectiv Cernavoda I), **Cernavoda II-III**, **Cultura amforelor sferice (Cultura mormintelor în ciste)** – ocupă intervalul de tranziție cuprins între sfârșitul Eneoliticului și formarea primei culturi bine structurate a Bronzului timpuriu: **blocul cultural Baden-Coțofeni** (după o localitate din jud. Dolj și una din Austria; modul în care a apărut nu este foarte bine precizat), compus dintr-o serie de manifestări culturale cu trăsături comune: **cultura Coțofeni**, în Transilvania, Banat, Oltenia, vestul Munteniei, nord-vestul Bulgariei, și

² A. Vulpe, M. Petrescu-Dîmbovița, A. Lászlo, Cap.III. *Epoca metalelor*, în Mircea Petrescu-Dîmbovița, Alexandru Vulpe (coord.), *Istoria românilor*, vol.I, *Moștenirea timpurilor îndepărtate*, București, Academia Română, Ed. Enciclopedică, 2010, p.364-365

³ Ion Miclea, Radu Florescu, *Preistoria Daciei*, București, Ed. Meridiane, 1980, p.37

⁴ Cele mai înalte datări: 3 500, dar pentru teritoriul României: 2 000/1 800 – sf. mil. al III-lea î.Hr. Cf. Marija Gimbutas, *op. cit.*, p.140; R. F., în Radu Florescu et al. (coord.), *op. cit.*, p.69, s.v. *bronzului, epoca*; Vladimir Dumitrescu, *op. cit.*, p.273; A. Vulpe et al., *op. cit.*, p.217-218.

cultura Baden, în Câmpia Tisei, pusta maghiară, Transdanubia, Slavonia, Slovacia, Austria, Moravia. Între această cultură și următoarea din Transilvania (Wietenberg), care va aparține Bronzului dezvoltat, se va intercala – în perioada în discuție, cea a Bronzului timpuriu – o serie de grupuri ce nu pot constitui culturi bine definite: **Șoimuș** (între valea Mureșului și bazinului superior al Crișului Alb, dar și pe valea Ampoiului⁵), **Roșia**, (bazinul Crișului Repede și cel al Crișului Negru), **Copăcenii** (sud-estul Munților Apuseni, vestul Pod. Transilvaniei), **Livezile** (estul și sud-estul Munților Apuseni); mai bine conturate sunt grupul cultural **Jigodin** (estul Transilvaniei) și așa-numita **cultură Schneckenberg** (Țara Bârsei). În Muntenia (extinsă apoi în Oltenia, bazinul Oltului transilvănean, Țara Bârsei), importantă este cultura **Glina** (denumită după așezarea eponimă de lângă București), care va sta la baza constituirii unor culturi importante ale Bronzului mijlociu: Tei, Verbicioara, Monteoru, Wietenberg. În Moldova și în Dobrogea este de menționat doar **grupul Edineț**.

În ceea ce privește așezările umane, în Eneolitic (Chalcolitic) – a doua perioadă a Neoliticului, parcursul fusese spre un spor demografic datorat progresului economic-social, ce a dus la conflicte (fortificațiile se vor amplifica tot mai mult și prin valuri de pământ), spre necesitatea unei autorități (dispunerea locuințelor după un plan), spre o creștere a densității așezărilor și a numărul de locuințe din acestea; urmând să existe și așezări cu rol central, cu locuințe spațioase, chiar cu etaj, construite pe platforme de bârne acoperite cu lut, unele dintre acestea fiind sanctuare. De altfel, în privința construcțiilor religioase, va apărea sanctuarul de mari dimensiuni, cu arhitectură monumentală (cultura Cucuteni). Toate acestea în condițiile în care viața spirituală va fi axată în continuare pe cultul fertilității și fecundității, dar alături de idolul feminin va apărea și cel masculin și chiar cuplul divin. Inhumarea va rămâne ritul funerar dominant, dar se va practica și incinerarea.

În prima perioadă a Epocii bronzului, așezările sunt acum sezoniere, mici, de scurtă durată. Predomină locuințele adâncite. Deși rolul ierarhiei militare nu se diminuează, fortificațiile dispar în majoritate, așezările fiind protejate doar natural. Apar primele necropole de incinerare, acest rit funerar impunându-se în toată Epoca bronzului: situate la distanță de așezări, amplasate pe malul opus al apei care le desparte de acestea sau pe o insulă (Gârla Mare, Cârna, Rast, Ostrovu Mare, Pădurea Verde, Bobda⁶). Apare monumentul funerar în forma tumulului căpeteniei, colectiv sau individual⁷. Au fost descoperite necropole tumulare sau plane, cu morminte de inhumare, dar și de incinerare.

În **complexul cultural Horodiștea-Foltești**, așezările erau de tip sălaș, cu colibe ușoare parțial adâncite.⁸

În **cultura Cernavoda II** întâlnim aceleași așezări situate pe tell-urile gumelnițene (ca și în Cernavoda I), iar locuințele sunt bordeie puțin adâncite, din materiale ușoare, fără lipitură.⁹

Cultura Coțofeni are atât așezări mici, pastorale, de munte, fortificate natural, cât și așezări pe pînteni de deal, apărate și cu șanțuri artificiale sau prin pante abrupte¹⁰, precum și așezările din ostroavele Dunării, apărate natural, sau din peșteri¹¹ (de exemplu, în peștera Odweg, lângă Râșnov)¹². Și mărimea lor variază, ajungând până la aglomerații importante. De asemenea, locuințele sunt și bordeie cu șarpantă din lemn, și colibe de tip frunzar, dar și locuințe cu

⁵ Nicolae Cătălin Rișcuța, Ioan Andrițoiu, *Istoricul cercetărilor, repertoriul descoperirilor și aria de răspândire a grupului cultural Șoimuș*, in *Apulum*, XLIV, Alba Iulia, 2007, p.29

⁶ R. F., in Radu Florescu et al. (coord.), op. cit., p.351, s.v. urbanism

⁷ A. Vulpe et al., op. cit., p.220

⁸ Ion Miclea, Radu Florescu, op. cit., p.90

⁹ Ibidem, p.94

¹⁰ Eugen Comșa, *Unele date referitoare la cultura Coțofeni în sud-estul Transilvaniei*, in *Cumidava*, IV, Brașov, 1970, p.7

¹¹ Richard Petrovsky, Ștefan Cădăriu, *Așezări ale culturii Coțofeni în județul Caraș-Severin*, in *Banatica*, ****, Reșița, 1979, p.65

¹² Eugen Comșa, op. cit., p.7

structuri mai stabile, fără să se ridice la complexitatea celor neolitice.¹³ La Călnic (jud. Sibiu), casele, rectangulare, aveau două încăperi; la Șincai, casele alternau cu bordeie ușor adâncite¹⁴. Aspectul Baden al culturii Coțofeni are așezări deschise, amplasate pe terasele râurilor, cu grupuri mici de bordeie sau de locuințe de suprafață, din materiale ușoare¹⁵, dar se cunosc și așezări fortificate, așezate pe zone mai înalte.

În **grupul Șoimuș**, așezările (restrânse) erau amplasate pe înălțimi (pe vârfuri de deal și în peșteri).¹⁶

Așezările **grupului cultural Copăceni** era situate pe locuri dominante, cu locuințe rectangulare, din împletituri de nuiele, lipite cu lut.¹⁷

În așezarea de la Lelicieni (jud. Harghita) a **grupului cultural Jigodin**, situată pe o înălțime stâncoasă, locuințele erau de suprafață, rectangulare, greu de reconstituit.

De altfel, greu de identificat sunt și cele ale **culturii Schneckenberg**.¹⁸

Glina are așezări situate pe terasele râurilor sau pe pînteni de deal apărați natural, în peșteri (de exemplu, în munții Bistriței și ai Lotrului); nu există fortificații¹⁹ în afara șanțului de apărare cu val de pământ al așezării de la Odaia Turcului (jud. Dâmbovița), iar locuințele sunt și bordeie (Crivăț, jud. Giurgiu), și locuințe de suprafață, semi-adâncite (Valea Calului, jud. Argeș).²⁰

Ritul funerar în complexul cultural Horodiștea-Foltești este cel de inhumație; apare tumulul, mărturie a accentuării ierarhizării sociale²¹. Mormintele culturii Cernavoda II sunt de inhumație, uneori groapa fiind căptușită cu lespezi din piatră.²² Deosebită este Cultura amforelor sferice (Cultura mormintelor în ciste) tocmai datorită acestei particularități: morminte de inhumație, în cutii din piatră, uneori acestea fiind colective. Din aspectul Baden al culturii Coțofeni se cunosc multe necropole, mai ales de inhumație; cultura Coțofeni nu ne-a lăsat necropole, ci doar morminte (de inhumație și mai rar de incinerație: Medieșu Aurit, jud. Satu Mare, Cârna, jud. Dolj); probabil ritul acestei culturi era reprezentat de înmormântări în tumuli (descoperiți la Basarabi, jud. Dolj, Cheile Aiudului, Livezile, jud. Alba, Milostea, jud. Vâlcea²³). În grupul Roșia, știm că ritul de înmormântare era inhumația (peștera Izbucul Topliței), ca și în grupul Livezile, unde un tumul reunea până la 10 morminte (tumulul de la Ampoița, jud. Alba).²⁴ Tot inhumația caracteriza și ritul funerar al culturii Schneckenberg: în gropi rectangulare, cu pereți placați cu piatră.²⁵ Grupul tumular Schneckenberg de la Brăduț (jud. Covasna), împreună cu grupurile tumulare din zona relativ compactă a nord-vestului jud. Covasna și sud-vestul jud. Harghita, este un unicum în aria acestei culturi.²⁶ Obiceiul funerar al înmormântării în cutii de piatră se va păstra și în cultura Glina: s-au găsit morminte de inhumație, în cistă de piatră (Hălchiu, Ghimbav).²⁷ În ritul funerar al acestei culturi sunt

¹³ Ion Miclea, Radu Florescu, *op. cit.*, p.91-92

¹⁴ A. Vulpe et al., *op. cit.*, p.225

¹⁵ Ion Miclea, Radu Florescu, *op. cit.*, p.92

¹⁶ Pentru mai multe amănunte, vezi Nicolae Cătălin Rîșcuța, Ioan Andrișoiu, *op. cit.*, p.29-52

¹⁷ A. Vulpe et al., *op. cit.*, p.228

¹⁸ *Ibidem*, p.229

¹⁹ Ion Miclea, Radu Florescu, *op. cit.*, p.96

²⁰ A. Vulpe et al., *op. cit.*, p.231

²¹ Ion Miclea, Radu Florescu, *op. cit.*, p.90

²² *Ibidem*, p.94

²³ A. A. Vulpe et al., *op. cit.*, p.226

²⁴ *Ibidem*, p.228

²⁵ *Ibidem*, p.230

²⁶ Vezi Valeriu Căvruc, *Câteva precizări privind perioada timpurie a Epocii bronzului în sud-estul Transilvaniei*, in *Memoria Antiquitas*, XXIII, Piatra Neamț, 2004, p.270

²⁷ L. R., in Radu Florescu et al. (coord.), *op. cit.*, p.170, s.v. *Glina, cultura*

prezente și inhumăția și incinerăția (în necropola de la Zimnicea au fost descoperite 54 de morminte plane de inhumăție).²⁸

Pe teritoriul României, Eneoliticul (a doua perioadă a Neoliticului) venise, în ansamblu, cu schimbări importante în ceea ce privește progresele realizate de comunitățile umane: o adevărată știință a organizării teritoriale a fost aplicată în amplasarea caselor, precum de asemenea, în construcția lor; dispunerea caselor în conformitate cu un plan specific indică existența unei autorități, zonele locuite fiind dispuse conform unei ierarhii specifice. Astfel, transformări importante avuseseră loc, în special cea referitoare la creșterea densității și a numărului de case de locuit; în plus, au apărut construcții spațioase, câteva dintre ele au un etaj, fiind construite pe o platformă, unele dintre acestea fiind sanctuare.

Epoca în discuție, Bronzul timpuriu, aduce o creștere a numărului construcțiilor, tot mai variate ca formă, amplasate în așezări mici, sezoniere, dar, deși fortificațiile în general dispar, începutul Epocii bronzului este momentul care înregistrează rare – deocamdată – fortificații: Glina, la Odaia Turcului (jud. Dâmbovița), dar mai ales apariția tumului căpeteniei, în consens cu creșterea și cu dezvoltarea unei societăți tot mai ierarhizate pe structuri de putere și de prestigiu.

BIBLIOGRAPHY

CĂRȚI

- Dumitrescu, Vladimir, *Arta preistorică în România*, vol.I, București, Ed. Meridiane, 1974
 Florescu, Radu, Daicoviciu, Hadrian, Roșu, Lucian (coord.), *Dicționar enciclopedic de artă veche a României*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1980
 Gimbutas, Marija, *Civilizație și cultură. Vestigii preistorice în sud-estul european*, București, Ed. Meridiane, 1989
 Giurescu, Constantin C., Giurescu, Dinu C., *Istoria românilor din cele mai vechi timpuri și pînă astăzi*, București, Ed. Albatros, 1971
 Giurescu, Dinu C., *Istoria ilustrată a românilor*, București, Ed. Sport-Turism, 1981
 Miclea, Ion, *Dobrogea*, București, Ed. Sport-Turism, 1978
 Miclea, Ion, Florescu, Radu, *Preistoria Daciei*, București, Ed. Meridiane, 1980
 Petrescu-Dîmbovița, Mircea, Vulpe, Alexandru (coord.), *Istoria românilor*, vol.I, *Moștenirea timpurilor îndepărtate*, București, Academia Română, Ed. Enciclopedică, 2010

ARTICOLE

- Cavruc, Valeriu, *Câteva precizări privind perioada timpurie a Epocii bronzului în sud-estul Transilvaniei*, in *Memoria Antiquitas*, XXIII, Piatra Neamț, 2004, p.265-275
 Comșa, Eugen, *Unele date referitoare la cultura Coțofeni în sud-estul Transilvaniei*, in *Cumidava*, IV, Brașov, 1970, p.3-16
 Petrovsky, Richard, Cădăriu, Ștefan, *Așezări ale culturii Coțofeni în județul Caraș-Severin*, in *Banatica*, ****, Reșița, 1979, p.35-69
 Rișcuța, Nicolae Cătălin, Andrițoiu, Ioan, *Istoricul cercetărilor, repertoriul descoperirilor și aria de răspândire a grupului cultural Șoimuș*, in *Apulum*, XLIV, Alba Iulia, 2007, p.29-52

²⁸ A. Vulpe et al., *op. cit.*, p.231

ELEMENTS OF METAPHYSICAL ARCHTPOLOGY: BEEINGS AND DIFFERENTIALS

Adriana-Claudia Cîteia

Assoc. Prof., PhD, "Ovidius" University of Constanța

Abstract: The heterocosmical fiction of a world that the individual is heading to, a world possible at present as well as in the future had involved the idea of compensatory universe composed by worlds that are equally possible and accessible during the lifetime of after death (the vertical Christian universe, divided in stories by customs of the heavens, and the gnostic supra-storied universe with the 365 circles, or the Judaic Hekhalot universe).

In the gnostic debate, the man has a double allogeneic identity: he is first "cast" into the world and isolated in a hostile, strictly delimited space, and then he becomes a stranger also in relation with his origins. Unlike the Christian's position into the world, the position of the gnostic "is tensed in an insoluble anguish" which makes impossible his simultaneous relation to the physical world and to the divine space and which leads to confusion and eschatological pessimism. The frontier between man and world is doubled by the customs firmly outlined between man and God; in this point, the gnostic intellectualism of "extraction from the world" is fundamentally different from the Christian one which has elaborated a more nuanced vocabulary of the metaphysics frontiers with the purpose of marking the itinerary of the individual return to the celestial homeland.

Reading the existential individualism in gnostic terms is useful in understanding the modern polychronic identity the origin of which could be represented by the gnostic motive of the man cast into the world.

Keywords: identity, physical world, divine space, metaphysic frontier

Ființările dumnezeiești¹ ca și diferențialele divine² reprezintă tiparul în care lumea își definește natura logică. Ființările și diferențialele nu sunt ierarhizate pornind din Monadă (ca în panteism); între Ființări relația este de intermobilitate, iar între diferențiale, de complementaritate. Organizarea diferențialelor capătă un aspect domeniial, în funcție de apropierea sau depărtarea de „Nucleul Anonim”.

Paradigma cosmologică a lui Lucian Blaga este aceea a unui centru metafizic- Marele Anonim, capabil de a se reproduce *ad indefinitum*, fără a se epuiza și fără a asimila substanțe din afară³. Modelul lui Blaga este unul matematic cantorian⁴: Marele Anonim este echivalentul lui *Aleph 0*, monada din care sunt emise după o lege dată, șiruri numerice infinite, care nu epuizează unitatea primordială.

Marele Anonim nu generează lumi, ci este generator de teogonii, deoarece produce existențe de aceeași amploare substanțială (cu care nu se află însă într-o unitate perihoretică,

¹ Lucian Blaga, *Trilogia cosmologică*, Editura Humanitas, București, 1997, p. 16.

² *Ibidem*, p. 31-39.

³ *Ibidem*, p. 26.

⁴ Matila Ghyka, *Filosofia și mistica numărului*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998, p. 104-119.

așa cum propune paradigma creștină a consubstanțialității ipostatice), dar autarhice, având tendința de a se substitui între ele și de a produce teoanarhie. Pentru a evita teoanahia, Marele Anonim își cenzurează posibilitățile creatoare, astfel încât orice creație directă va fi un fragment divin infinitezimal. Modelul ktiziologic propus de filosoful român este cel al genezei prin diferențiale.⁵

Diferențialele divine sunt minime substanțiale, purtătoare ale unor structuri virtuale, rețușate prin cenzura transcendentului.

Autocenzura transcendentului în diferențiale divine prezintă similitudini cu teoria maximumului contras a lui Nicolaus Cusanus⁶: Creatorul se adaptează la creația sa, limitându-se prin Întrupare. În gândirea cusaniană, Christos este maximum contras, dar și Absolut: „*illus maximus, quod simul est contractum et absolutum*”.

Maximumul absolut este incomprehensibil, dar sesizabil în necuprinderea sa conceptuală. Este limita de coincidență între maximum și minimum, Terțul inclus din teoria transdisciplinară.⁷ Maximalitatea absolută reprezintă simultan infinitul și limita ultimă a tuturor lucrurilor. Ideea cusaniană de infinit are astfel un punct comun cu ideea de *peras hodegos*, interval infinit mărginit la un capăt, dar tinzând la infinit, din teologia dionisiană.⁸ Această maximalitate cuprinde în act toate lucrurile posibile (punct în care teoria cusaniană amintește de *rationes seminales* augustinene). Lumea este produsul unui proces de generare⁹, repetitivă a unității primordiale, urmată de o *processio*- generare extensivă, de la un lucru la altul. În matematica divină cusaniană, Tatăl este Unitatea, Fiul este Egalitatea, Sfântul Duh este expresia relației de iditate (unitate, unificare) între Tată și Fiul.

Fiecare diferențială își are propriul tiraj infinit și produce catene de structuri virtuale; Ființările „se revarsă” în viul Creației. Universul Ființărilor Divine are aspectul unui text rostit la imperativ; universul diferențialelor pare compus din tiraje infinite de fraze inspirate de atributele divine.

Fiecare Ființare este înzestrată cu propriul „viu de creație”, fiecare nume divin (în sens areopagitic) fiind sursa unei virtualități de creație. Ieșirea spre lume se face și în cazul Ființărilor și în cazul diferențialelor după principiul mărimilor transfinite: fără afectarea Principiului Prim, Ființa de Creație fiind prima entitate, un fel de Aleph 0 al transfinitului creștin.

Relația dintre Ființa de Creație și Ființa Divină este definită în spirit anomeian: Ființa de Creație este înrudită cu Ființa lui Dumnezeu prin Chipul de Ființă în Sine, dar deosebită ca substanță ființială. Ființa de Creație este premiza manifestării divine. Sunt definite astfel două tipuri de ierarhii: Ființările divine ca Energii și Ființările de Creație.

(Nu poate fi omisă o comparație posibilă între teoria diferențialelor divine și mai noua teorie a variabilelor ascunse, din fizica cuantică. Variabilele ascunse au fost definite pornind de la supoziția einsteiniană că în spatele aspectului probabilist al mecanicii cuantice se află o structură profundă, o lume de parametri ascunși, supuși legii cauzalității globale și principiului nonseparabilității¹⁰; greu de ignorat este și similitudinea dintre structura sizigiilor gnostice-combinații de ipostaze, atribute și energii divine, rezultate din procesul de trecere de la Unicitatea divină absolută la Pluralitatea în unicitate (Abis-Tăcere, *Logos-Zoe*, *Telethos-Sofia* etc) și perechile Heisenberg¹¹- combinații de mărimi pe care nu le putem analiza și măsura în același timp, cu precizie absolută, dar fără de care nu putem defini sistemele de referință spațio-temporale: poziția și viteza unei particule, energia și timpul).

⁵ Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 31.

⁶ *De docta ignorantia* I, ed. Andrei Bereschi, Editura Polirom, Iași, 2008.

⁷ Basarab Nicolescu, *Transdisciplinaritatea*, Editura Polirom, Iași, 1999, p. 20-67.

⁸ Dionisie Areopagitul, *Opere complete*, Editura Paideia, București, 1996, p. 135, 149.

⁹ *De docta ignorantia*, ed. cit., Cap. VIII, *De generatione aeterna*.

¹⁰ D. Bohm, *Plenitudinea lumii și ordinea ei*, Editura Humanitas, București, 1995, p. 126-132.

¹¹ Lawrence M. Krauss, *Omul cuantic*, Editura Humanitas, București, 2013, p. 35.

În spirit origenian, facem diferența între *Logos* și *Logoi*. *Logos*-ul este un ipostas transfinit care se multiplică în *theoremata, prostetypomenoi*- arhetipuri ale tuturor lucrurilor. *Logoi* sunt propoziții care converg spre același Tot, străbătând Creația¹². *Logoi* (la plural) desemnează lumina revărsată din *Logos*, termenul fiind sinonim cu *dynameis* și *energeiai* (puteri, energii divine).¹³

Pseudo Dionisie¹⁴ face distincția între

uniri (henoseis)- „cele ale identității negrăite și mai presus de cunoaștere” și *distincții (diakriseis)*- ieșiri (*proodoi*)- manifestări (*ekfanseis*)- puteri (*dynameis*) de care se împărtășește întreaga Creație. În definiția areopagitică „supraunitatea divină se înmulțește pe sine rămânând Una”. Dumnezeu se oferă întreagă, nu domenal ca în cazul diferențialelor.

Ta apomorgmata (neasemnările)¹⁵ desemnează modul diferit de reflectare a Divinului în Creație.

Ta endechomena (Chipurile Cauzei) reprezintă perfecta comunicare divină de Sine, prin intermediul ieșirilor (*diakriseis, proodoi*).¹⁶

Dynameis reprezintă veșnicul flux al Ființei Divine care se multiplică fără a ieși din starea de Unu.

Energiile sunt definite de Ioan Damaschinul în spiritul scrierilor lui Grigorie de Nazianz¹⁷ cu expresia „inițiativa lui Dumnezeu”- *axalma theou*. Este inițiativa Unului de a produce existențe, rămânând Unul în înmulțire și deplin în distincție, Unul dincolo de parte și întreg, în Treime unirile fiind mai presus de distincții¹⁸. Energiile sunt modele (*paradeigmai*), predeterminări (*proorismoî*)¹⁹, voiri de a-L revela pe Dumnezeu. „Voirile” dionisiene (*proorismoî*) sunt sinonime cu „inițiativele” divine damaschiniene (*axalmata*) și cu intenția divină privitoare la Ființe (*ta theia thelemata*) din teologia dogmatică a lui Vasile cel Mare.²⁰ Definiția areopagitică a energiilor (multiplicări ale Ființei fără afectarea stării de Unu) permite comparația între *dynameis* și *henadele* lui Proclus (care încercuiesc Întregul în perechi) sau între *dynameis* și *sizigiile* gnostice.

Inițiativele divine sunt premisele „Dumnezeirii de Jos” (*hyfeimene theotes*). Intermediare între Dumnezeirea de Jos și Dumnezeirea de Sus, ele exprimă atributele divine de margine și nemărginire.

Dynameis - *logoi*, cf. definiției origeniene

- *energeiai* (Sfântul Vasile cel Mare)
- *ta theia thelemata*- intenții divine (Sfântul Vasile cel Mare)
- *axalma theou*- inițiative divine (Ioan Damaschinul)
- *proorismoî*- voiri (Pseudo Dionisie)
- *hyfeimene theotes*- Dumnezeirea de Jos (Grigorie Palama)
- *ta apomorgmata* –neasemnări (Pseudo Dionisie).

Unitatea nesfârșită a Existenței divine în desfășurarea ei creatoare se exprimă în mistica iudaică prin indicele sefirotic. Lumea sefirelor nu trebuie înțeleasă ca transcendență pură ci ca spațiu de reflectare a Divinului în Creație²¹. Dinamica sefirelor (ca și a *sizigiilor* gnostice) asigură legătura dintre lumea arhetipurilor (*Merkabah*) și Creație (dintre *pleroma* și *kenoma* în sistemul de gândire gnostic). Sefirele sunt modele ale divinului în lume.

¹² T. Špidlik, *Spiritualitatea Răsăritului creștin, Manual sistematic*, vol. II, Editura Deisis, Sibiu, 1997, p. 164-165.

¹³ Sf. Vasile cel Mare, *Ad Amphiloichium*, P.G., T. 32, col. 869A.

¹⁴ *Despre numele divine*, II, 4, în *Opere complete*, p. 140.

¹⁵ *Ibidem*, II, 6.

¹⁶ *Ibidem*, II, 8, p. 142.

¹⁷ *De fide orthodoxa*, I, 4, P.G., T. 94, col. 800 BC.

¹⁸ Pseudo Dionisie, *op. cit.*, II, 11, p. 143.

¹⁹ *Ibidem*, V, 9.

²⁰ T. Špidlik, *op. cit.*, vol. II, p. 165.

²¹ G. Scholem, *Cabala și simbolistica ei*, Editura Humanitas, București, 1996, p. 140-141.

În gnoza valentiniană, Divinitatea acționează indirect asupra Universului, prin intermediul perechilor de eoni (*syzygoi*). Fiecare structură binară poartă cu ea un atribut al Multiplului comun- *Propator* (de exemplu: *Ageraatos* și *Henonis*, *Akynetos-Syncresis*, *Parakletos-Pistis*, etc.) Ca și sefirele, eonii sunt principii vitale în mișcare. *Pleroma* se închide cu *Sofia* și *Horos*- conștientizarea depărtării de arhetipul suprem.

Sofia este singurul eon care tinde să rupă lanțul divin, pentru a anula distanța față de *Propator*.²² Suferința *Sofiei* amintește de exilul *Şekhinei* din mistica lurianică. Dar spre deosebire de acesta, *Sofia* închide acolada *Pleromei* și deschide acolada *Kenomei*, prin crearea Demiurgului.

Structura binară din gnoza valentiniană s-ar putea regăsi în gnoza lurianică în cele cinci configurații-*Parzufim*, formate în lumea *Tikun*-ului (Reparației) după „spargerea vaselor” din Sefiroth.²³ *Pleroma* sefirotică apare ca temă în cabala provensală a lui Eleazar din Worms. Sunt trei modalități de a le explica:

1. *Sefiroth* fac parte din natura divină,
2. *Sefiroth* nu sunt divine în esență, deși sunt instrumente ale Creației, recipiente ale fluxului divin,
3. *Sefiroth* reprezintă elementul imanent al Divinității.²⁴

Un aspect interesant al decadei sefirotice este *havvaiot*- suma arhetipurilor sefirotice necreate.²⁵

Și *Kaballa* lurianică și gnoza valentiniană posedă un mit al exilului și mântuirii construit pe structura dualistă a unui cosmos riguros organizat.

În *Zohar* ²⁶, Infinitul (*Ein Sof*) se comunică lovind neantul cu sunetul Cuvântului. La rândul Său, Cuvântul se multiplică și se comunică pe Sine luând forma semnelor alfabetului emanate din *Kether*, prima sefiră.²⁷ Literele alfabetului sunt legate unele de altele și cuprinse în unitatea divină- *Ehad*. Teoria *Maamaroth* explică cele zece cuvinte fundamentale ale Creației și cele zece porunci divine.

Ehad (Unu) din Cabala timpurie înglobează cele zece *sefiroth* în încercarea de a explica relația Monadă-Decadă. *Ehad* cuprinde și unifică totul; este și o modalitate de a face accesibil *Atsiluth*-ul, care nu este o simplă emanație, ci este manifestarea Unului-Multiplu.²⁸

Lumea creată devine astfel un text rostit etern, o virtualitate de nume divine (*kinuiim*) care îl determină pe Dumnezeu. Această țesătură nesfârșită de nume umple spațiul dintre extremitățile Cerului (*Deuteronom* IV, 32), dintre obiectul etern al căutărilor și răspunsul la acestea. Lumea devine astfel substanțializarea limbajului divin. Dar între litere și nume există spații albe, surse continue de arhetipuri. *Halakhot*- secretele spațiilor albe simbolizează Creația continuă, inepuizabilă. După fiecare nouă combinație de litere, urmează un moment de delectare divină (*şaaşua*).²⁹ Însuși veșmântul divin este țesut din combinații de litere (teoria *Malbuş*). *Malbuş* este spațiul Creației, spațiul scenariului cosmogonic și al retragerii divine (*Ţim Ţum*).³⁰

În mistica iudaică, Marele Continuu Divin este determinat de cele două întrebări fundamentale: MI?-cine?, interogația din Isaia XL, 26, și MA?- ce? Ele ordonează, ierarhizează universul între Punctul Suprem (Mi) și Punctul de Jos (Ma). Lumina emanată din Punctul Suprem își păstrează nealterată intensitatea.³¹ Pronumele-subiect *mi* (gr. *tis*) din Isaia se referă la cel numit în *Deuteronom* (IV, 32) „extremitatea cerului” (*akros tou ouranou*), iar pronumele

²² Ioan Petru Culianu, *Experiențe ale extazului*, Editura Nemira, București, 1998, 83-98, 177-180.

²³ G. Scholem, *Cabala și simbolistica ei*, Editura Humanitas, București, 1996, p. 129 și urm.

²⁴ *Ibidem*, p. 193.

²⁵ Moshe Idel, *Cabala, noi perspective*, Editura Nemira, București, 2000, p. 191-204.

²⁶ Alexandru Şafran, *Cabala*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1999, p. 217-301.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Zoharul (Cartea Splendorii)*, ediția a doua revăzută și adăugită, trad. Ilie Iliescu, Editura Herald, București, 2012, *passim*.

²⁹ G. Scholem, *Cabala*, p. 52-53.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Zoharul*, ed. cit., p. 26 și urm.

demonstrativ *tauta* (*tis katedeixen panta tauta?*) denumește deopotrivă Creația și manifestarea lui Dumnezeu în lume.

Astfel, cele două fragmente, din *Isaia* și *Deuteronom* definesc spațiul creației divine: de la o margine a cerului la alta și din înaltul cerului până jos pe pământ (*epi tes ges kato*), puterea divină fiind aceeași între Punctul Suprem și punctul de Jos (*Deuteronom* 4, 39: *outos theos*; *Malachias* III, 6: *dioi ego kyrios ho theos hymon kai ouk elloiomai*). Adjectivul din *Deuteronom* și verbul din *Malachias* definesc eterna egalitate a lui Dumnezeu cu Sine Însuși.

Sinteza literelor alfabetului ebraic este realizată de pronumele *bekha* („datorită ție”) din Psalmul XXVI, 13, *bakh* („prin Tine”) din *Exod* XXXII, 13 (gr. *kata seautou* din *Psalm* XVIII, 30).

Pronumele *bakh* devine astfel sursa tuturor numelor divine (*Exod* XX, 1: „Și Dumnezeu a pronunțat toate aceste cuvinte”). Așadar, Dumnezeu a rostit (gr. *elalesen*) toate cuvintele și a creat tot ce există (*katedeixen panta tauta*- *Isaia* XL, 26) între extremitățile Cerului și pe pământ. Universul este creat prin rostire divină. Astfel, cele două verbe la aorist- *katedeixen* din *Isaia* XL, 26 și *elalesen* din *Exod* XX, 1 devin sinonime; a rosti înseamnă a crea.

Propoziția *ego eimi* (eu sunt) cuprinde toate numele sfinte; Universul devine suma numelor lui Dumnezeu (ebr. *kinuiim*).³²

Talmudul definește omniprezența divină, ca Spirit infinit într-un spațiu infinit. De altfel, însăși noțiunea de spațiu este resemnificată:

„Oare nu este adevărat că Eu umplu cerul și pământul?”- *Ieremia* 23, 24; *Psalm* 24,5.

Desemnarea Divinității cu termenul *Loc-topos* are ca sursă un fragment din *Geneza* R., 68, 9: „Sfântul unic este spațiul în care se află amplasat Universul Său, dar universul Său nu este spațiul în care este amplasat El”.

Așadar, spațiul este asimilat de Divinitate, nu conține Divinitatea (*I Regi* 8, 27: „Cerurile și cerurile cerurilor nu pot să te cuprindă”).

Cosmologia talmudică armonizează transcendența cu imanența lui Dumnezeu. Divinitatea este „localizată” în al șaptelea cer, distanța până la pământ fiind infinită, iar spațiile dintre ceruri, incomensurabile. Dar principiul omniprezenței face loc noțiunii de imanență divină, prin rugăciune și prin Legământul cu poporul ales.³³

În *Sefer Ieșira*, Creația se face cu ajutorul celor zece cifre primordiale (numite *sefiroth*) care exprimă forțele fundamentale ale ordinii cosmogonice și din 22 de litere, raportul dintre ele nefiind menționat.³⁴ Prima sefiră este chiar *Ruah Elohim* din *Geneza* 1, 2, în care Dumnezeu ascunde literele primordiale.

În teoria lingvistică a Cabalei de secol XIII, cele zece *sefiroth* sunt sfere de manifestare, de acțiune divină, iar literele integrate lor sunt configurații ale energiei divine. Literele reprezintă semnătura secretă a Divinității în întreg procesul creației.

Isaac Orbul interpreta cuvântul ebraic *oth* (literă) ca derivat al verbului *atha* (a veni, în sens emanatist, dar și profetic: ceea ce va veni, în sensul virtuții profetice a literelor).³⁵ Pentru Isaac Orbul, prima etapă a manifestării divine este trecerea de la gândul ascuns al lui Dumnezeu, spre vorbire, spre *Logos*. Cuvintele au forță generatoare de formă. Procesul de gândire în sine, „planul lumilor” este considerat prima sefiră, urmată de orientarea gândirii spre Creație și de punctul primordial al ieșirii Cuvântului din Dumnezeu. Înțelepciunea divină (*Sofia*) deschide lumea numelor pure, elemente primordiale ale creației logosice. Dinamica literelor divine rezultă din dinamica lui *Aleph*- mișcarea inițială a vocii care declanșează Vorbirea, păstrându-și atributul ineputizabilității. Toate literele sunt conținute de *Aleph*. Ea este expresia monadei

³² G. Scholem, *op. cit.*, p. 53.

³³ *Ibidem*.

³⁴ G. Scholem, *Studii de mistică iudaică*, Editura Hasefer, București, 2000, p. 23.

³⁵ *Ibidem*, p. 33-35.

care se multiplică la nesfârșit rămânând mereu identică cu sine. Aleph este unitatea perfectă din care totul emană continuu.³⁶

Mistica *merkabah* (a carului divin) și literatura *hekhalotică* (a celor șapte palate care preced Tronul lui Dumnezeu) s-au dezvoltat pornind de la speculația privitoare la viziunile lui *Ezechiel* (I, 5-28) și *Daniel* (7, 2-15).

Conform *Cărții lui Enoh* (3)³⁷, Dumnezeu stă pe tronul slavei, dincolo de cele 955 de ceruri, purtat de cele patru *hayyoth ha kodesh* (Sfinte Făpturi). Pe car este așezat omul primordial- *Yotser bereshith*, manifestarea slavei ascunse a lui Dumnezeu, *homo ioma os eidos anthropon*- asemănător unui chip de om (*Ezechiel*, I, 26). Primul înger este Metatron, „principele chipului” care locuiește în cel de al șaptelea cer *Araboth*, aproape de *Šekhina* (manifestarea divină), „împreună cu legiunile mâinii, *Shinanim* de foc, *Kerubim* cu torțele lor aprinse, *Ophanim* cu rugurile încinse, *Seraphim* ai fulgerelor”.³⁸

În *II Enoh*, 13, Creatorul are 23600 *parasanghi* în înălțime (un *parasang* având 5250 metri), iar într-o altă „estimare”, doar tălpile picioarelor sale au treizeci de milioane de *parasanghi*³⁹, singur, vizionarul fiind în stare să privească, în extaz, trupul divin.⁴⁰ În *Zohar*, „albul ochiului său formează 40000 de lumi, iar cei drekți le vor moșteni în lumea viitoare. De treisprezece mii de ori zece mii de lumi își au sprijinul în Capul Strămoșului Tuturor Timpurilor”.⁴¹ Lungimea Chipului Său este de treisute șaptezeci de mii de ori câte zece mii de lumi. Acesta este *Marele Chip*, sefira *Kether*, Bătrânul Bătrânilor. Marele Chip a așezat un văl în fața Lui și prin acest văl a început să se contureze esența divină (*Micul Chip*). Un fir alb pleacă din Capul Bătrânului spre cel al Micului Chip și de aici spre nenumăratele capete ale Lumii de Jos.⁴²

Marele Chip, Strămoșul Strămoșilor cuprinde în sine toate imaginile, numele, formele, lumile de Sus și de Jos. *Marele Chip* și *Micul Chip* sunt ca brațele aceleiași balanțe.

Dumnezeu a creat cerurile cu mâna dreaptă și pământul cu mâna stângă (Isaia XLVIII, 13, Ps. 101, 25). Numite, ele apar împreună.

Așadar, spațiul divin (iudeo-gnostic și creștin) are o structură dublă: arhetipurile celeste și reflectarea lor în lumea creată, printr-un proces de autocenzurare a transcendentului.

BIBLIOGRAPHY

- Blaga, Lucian, *Trilogia cosmologică*, Editura Humanitas, București, 1997
 Bohm, D, *Plenitudinea lumii și ordinea ei*, Editura Humanitas, București, 1995
 Culianu, Ioan, Petru, *Experiențe ale extazului*, Editura Nemira, București, 1998
 Culianu, Ioan, Petru, *Psihanodia*, Editura Nemira, București, 1997
 Dionisie Areopagitul, *Opere complete*, Editura Paideia, București, 1996
 Ghyka, Matila, *Filosofia și mistica numărului*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998
 Krauss, Lawrence, M., *Omul cuantic*, Editura Humanitas, București, 2013
 Nicolaus Cusanus, *De docta ignorantia*, ed. Andrei Bereschi, Editura Polirom, Iași, 2008.
 Nicolescu, Basarab, *Transdisciplinaritatea*, Editura Polirom, Iași, 1999
 Scholem, G., *Cabala și simbolistica ei*, Editura Humanitas, București, 1996
 Scholem, G., *Studii de mistică iudaică*, Editura Hasefer, București, 2000

³⁶ Psalm 100, 3; G. Scholem, *op. cit.*, p. 35-42.

³⁷ *Ibidem*

³⁸ I. P. Culianu, *Experiențe ale extazului*, Editura Nemira, București, 1998, p. 164; Idem, *Psihanodia*, Editura Nemira, București, 1997, p. 113-117.

³⁹ *Ibidem*, p. 163-164.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Zohar*, p. 32.

⁴² *Zohar*, III, 128b.

Špidlik, T., *Spiritualitatea Răsăritului creștin, Manual sistematic*, vol. II, Editura Deisis, Sibiu, 1997.

THE IMAGES AND THEIR HISTORY. THE POLITICAL USAGE OF IMAGODOLOGY (I)

Otilia Sîrbu

Lecturer PhD. , Hyperion University, Bucharest

Abstract: Image studies is not about explaining or pinpointing the hypothetical „character” or „temperament” or any race or nation. The imagologist studies statements and texts, and keeps aloof from making, or entering into an argument with realworld truth claims for these (e.g. climatological or biological determination) are usually essentialist reifications.

Keywords: image, nation, argument, determination, truth.

Egiptenii erau adversari declarați ai ideii de străinătate¹, starea lor mentală în acest sens încadrându-se în xenofobie. Adversitatea egipteanului față de străin este una categorială și presupune deci o tratare glo-bală a unei categorii umane. Egipteanul avea siguranța deplină că respectiva categorie are precise trăsături distinctive, pe de-o parte și, pe de altă parte, că toți indivizii din categorie au automat trăsăturile categoriei. Avem de-a face astfel cu un exemplu viu de imagologie.

E de precizat însă că sunt motive să credem că radicalismul pe care tocmai l-am semnalat se manifestă ca atare doar începând dintr-un moment anume, cu determinații precise din punct de vedere istoric, a căror evocare sumară este de folos studiului de față.

Istoria Imperiului vechi este liniară, un adevărat izolaționism – „Primul Imperiu” (primele șase dinastii) orientându-se spre sine și nemanifestându-se în afara Țării Nilului nici militar, nici cultural. Este epoca marilor construcții, a marilor piramide, epocă dominată de o spiritualitate cu totul excepțională, dar ale cărei detalii sunt în cea mai mare parte necunoscute nouă. Însă la sfârșitul dinastiei a VI-a totul se surpă – tot dinăuntru, fără participare străină, dinafară. A fost ceva din zona ideii de „revoluție” spirituală și religioasă, care a năruit vechea lume năruind principiile pe care era așezată ea. Distrugeri, jafuri, omoruri (adică lucruri neîntâlnite îna-nte) se produc din nordul până în sudul Egiptului.

Perioada aceasta de beznă (pe care egiptologii o numesc „Prima perioadă intermedie”) durează circa două sute de ani. Apoi, Egiptul se reconstruiește în datele lui politice anterioare – niciodată însă în datele spirituale de dinainte. Ca detaliu simptomatic: ideea de piramidă grandioasă, ca operă a întregului popor, cu toate semnificațiile ei exoterice și esoterice, rămâne exclusiv o minune a trecutului; la un moment dat apare o „modă a piramidelor”, dar va fi vorba

¹ Vd. studiul Eddei Bresciani, *Străinul*, în: Sergio Donadoni (coordonator), *Omul egiptean*, trad. Emanuela Stoleriu, Iași, Ed. Polirom, 2001, p. 205-233.

de micropiramide, cu semnificație strict individuală, făcute pentru cutare sau cutare rege și discreditând sensul „piramidei“ la nivel de „mormânt“.

Pe fondul schimbărilor de realități – unele nemaifiind recunoscute și apărând altele noi – se edifică Imperiul de Mijloc, Cel de-al doilea Imperiu egiptean. Acum accentul se pune pe o cu totul altă filosofie de viață, mult mai materialistă, mult mai ancorată în realitate, într-un nou sistem de priorități, în rigorile cotidiene.

Imperiul de Mijloc a adus o mare prosperitate economică egiptenilor, nemaîntâlnită înainte; comerțul a luat un mare avânt. Egiptul renunță la izolaționism și începe să privească tot mai insistent spre „necesități“ identificate în afara granițelor vechi. Expedițiile faraonilor în Nubia dar mai ales în Palestina și Siria asigură piețe noi. Egiptul devine o mare putere, care face legea în zonă.

Contactele acestea cu străinii asigură un sentiment nou, acela al adversității față de ei, față de credințele lor, față de obiceiurile lor, față de felul lor de a se comporta. Adversitatea nu e radicală la început, ci va deveni astfel pe fondul unui eveniment cu repercusiuni extraordinare: e vorba de venirea hiksșilor în postura de cuceritori ai Egiptului, în secolul al XVII-lea, care s-a produs ca o lovitură de trăznet, ce a năruit o stare de siguranță mentală. Din cauza acestor cuceritori, a felului în care i-au umilit pe egipteni înstăpânindu-se în țara lor, egiptenii deprind adversitatea etnică, învățatură de prim-plan până în perioada elenistă.

Hiksșii erau o puternică alianță de popoare semite, preponderent evrei (așa cum ne asigură Flavius Iosephus, vd. *infra*, p. 86, consemnând, desigur, o tradiție iudaică). Pe regii hiksșii egiptenii îi numesc „regii păstori“, și ajung, prin aceștia, să-l considere pe păstor (de orice fel ar fi el) „spurcat“, așa cum le arată Iosif fraților săi (*Facerea*, 43, 32).

Hiksșii înfrâng armatele faraonului care se retrag spre sud. Egiptul de Jos (adică nordul și Delta Nilului) cade în mâinile cuceritorilor, care se așează aici cu gând de statornicie și își întemeiază propria capitală la Avaris, în Deltă. Ca un pas ulterior, hiksșii cuceresc și sudul (Egiptul de Sus) și își instalează puterea în mod nemijlocit, dar nu pentru multă vreme, aici revenind la putere urmași ai vechilor faraoni, care însă se grăbesc să se recunoască vasali ai hiksșilor, știind că altfel nu vor supraviețui. Statul egiptean din sud se întărește însă constant, cu gândul la revanșă. Același gând la revanșă hrănește adversitatea față de asiaticul hiksos și stimulează procesul imagologic, asupra căruia ne vom opri mai departe.

În ceea ce-i privește pe egiptenii rămași în nord, ca supuși direcți ai hiksșilor, ei au propriile motivații de adversitate, pentru că sunt marginalizați de noua putere, care-i socotește cetățeni de rang inferior, odată ce, firesc, preferă ca aparatul funcționăresc să fie asigurat de oameni din rasa stăpânitorilor. E tocmai contextul istoric prin care biblicul Iosif a venit în Egiptul guvernat de cei de-același sânge cu el și aici a ajuns mare dregător la curtea faraonului hiksos.

Există texte din categoria celor profetice, care anunță marile nenorociri ce se vor abate asupra Egiptului cauzate de străini – *Profețiile lui Neferti* sunt scrise după venirea hiksșilor, dar sunt atribuite unui personaj trăpitor în timpul Primului Imperiu (Vd. *Documentar*. a.).

Egipteanul nu a întârziat să-l identifice imagologic pe asiatic cu ceea ce semnifica în semantica egipteană „diavolul“ – e vorba de zeul deșertului/deșertificării Seth, pe care grecii l-au identificat cu personificarea răului din mitologia lor, anume Typhon. Seth era fratele lui Osiris (din triada supremă Osiris - Isis - Horus) și totodată ucigașul lui, de aceea personifica răul în general și trădarea. Chiar ucis, Osiris va fi până la urmă victorios datorită faptelor extraordinare ale soției sale, Isis; fiul acesteia și al lui Osiris, Horus va da lupta finală cu Seth, pentru a-și răzbuna tatăl și, totodată pentru a obține tronul zeilor. În această luptă, Seth va fi ucis simbolic, în sensul că Horus va reuși să-l castreze.

Animalul demonic care-l reprezenta era hipopotamul. O serie de ritualuri magice pe care trebuia să le parcurgă faraonul ca activități de solidaritate cu Osiris figura și aceea de a ucide

hipopotamul, ca să celebreze astfel victoria asupra lui Seth.²

Există un papirus extrem de interesant sub foarte multe aspecte, „Papirusul Sallier“, care reproduce o istorie de pe la sfârșitul dominației hyksoșe în Egipt. Povestirea arată cum faraonul hiksos din nord, Apophis, voia război cu suveranul egiptean din sud, Sekenenre, pe care știa că îl va câștiga, dar nu putea pur și simplu să-l atace pe acela, probabil fiind determinat de un tratat de pace ce stabilea condițiile vasalității. Apophis recurge deci la o provocare, în urma căreia intervenția sa armată să fie autorizată. Reproducem³ *in extenso* povestirea, pentru că provocarea pusă la cale de faraonul hiksos se bazează pe imagologia la care recurseseră egiptenii cu privire la cuceritorii asiatici. „S-a întâmplat ca Țara Egiptului să fie condusă de Ticăloși, și la acea vreme nimeni nu era rege sau stăpân al întregii țări. Pe atunci însă domnea un rege, Sekenenre, dar el nu era suveran decât în ținutul din sud, iar Ticăloșii ocupau orașele din nord. Apophis era monarhul lor, și întreaga țară îi aducea lui toate produsele pământului egiptean...

Or, regele Apophis se gândea să trimită un mesaj regelui Sekenenre, stăpânul din sud, cu scopul de a provoca gâlceavă. După multe zile, regele Apophis i-a chemat pe comandanții, pe căpitani și pe demnitarii săi; numai că el nu știa ce să-i spună regelui Sekenenre. Apophis a trimis atunci să-i cheme pe înțelepții și pe scribii săi, care i-au spus: «O, rege, stăpâne, încuviințează ce-ți vom spune noi». Și ei i-au oferit regelui Apophis pretextul pe care și-l dorea; să trimită un sol la suveranul din sud și să-i spună: «Regele Apophis te roagă să nu-i mai vânezi pe hipopotamii din lacurile și din apele țării, ca să poată dormi în liniște, pentru că, zi și noapte, țipetele lor îi sparg urechile.»“

Acest mesaj avea scopul să-l încolțească pe faraonul din sud, pentru că regii hiksoși îl înconjuraseră întotdeauna cu mult respect pe zeul Seth /.../ iar hipopotamul era închinat acestui zeu.

Când i s-a comunicat acest mesaj, „regele din sud s-a tulburat și n-a știut ce să răspundă”. Din păcate, Papirusul Sallier, singura sursă a acestei relatări, e deteriorat, astfel că finalul nu e accesibil. Nu știu în ce modalitate, cert este doar că s-a ajuns la război – câștigat de hiksos, așa cum anticipase. În lupta respectivă, Sekenenre și-a pierdut viața, mumia sa fiind dovada celui mai mutilat trup provenind din Egiptul antic.

² George Hart, *Dicționarul zeilor și zeițelor Egiptului antic*, trad. Mirella Acsente, București, Ed. Artemis, 2004, p.140.

³ După Arthur Qeigall, *Istoria Egiptului antic*, trad. George Micacio, București, Ed. Artemis, 1996, p. 108-109.

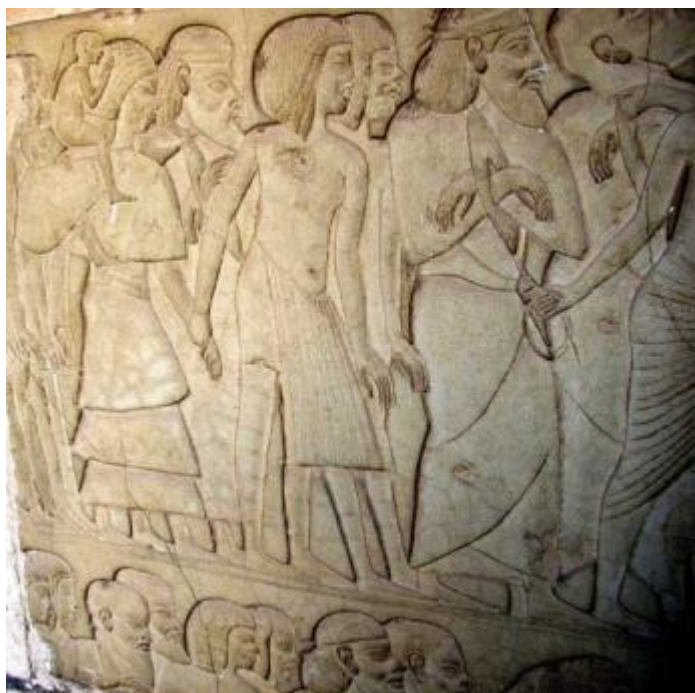


Fig. 1. Grup de prizonieri hyksoși, legați împreună. Au evidente trăsături semite. Din decorația mormântului lui Horemheb

Acest episod – relatat pe compartimentul metaforic și simbolic al limbajului imagologic – vizează o răscruce în istoria Egiptului, pentru că momentul a avut atât de mare reverberație, încât a stârnit un avânt național ce a dus, în puțini ani, la recucerirea Nordului și alungarea hiksoșilor. Primul faraon care i-a urmat lui Sekenenre, Kamose (ultimul din dinastia a XVII-a) a declanșat recucerirea, iar al doilea după Sekenenre, Ahmes (cu care începe dinastia a XVIII-a) a realizat revanșa egipteană totală asupra hiksoșilor, izgonindu-i din Egipt.

Polarizând spiritele, imagologia și-a avut rolul ei, texte care au ajuns până la noi oferind mostre ale unor stări de spirit în acest sens, până la sintezele unor imprecății: „Asiatic josnic” – cum consemnează faraonul Kamose.⁴

Adversitatea față de străini – cu nuanțele ei, după caz, ura sau spaima – domină mentalul egipteanului și primește contur imagologic. Operele literare – povestirile, gen atât de generos abordat în Țara Nilului – tratează, bineînțeles, problema. O găsim astfel în cunoscuta *Poveste a lui Sinuhet*, în care eroul din titlu, exilat din Egipt, este nevoit să călătorească prin diverse țări, unde întâlnește „străini”, mereu priviți cu ostilitate sau neîncredere, pentru că imaginea lui Sinuhet asupra lor îi precede pe aceia, așa că el „știe la ce să se aștepte”, precum se exprimă într-un rând: „Nu cunosc vreun barbar care să se fi împrietenit cu un egiptean din deltă”.⁵

Cercetătoarea Isabelle Venturini⁶ și-a axat studiul privind imaginile privind străinul așa cum apar ele în povestirile egiptene; astfel ei sunt „respingători”, „provocatori”, „avizi și nesătui”, „violenți cu porniri criminale” și, oricum, „inferiori egiptenilor”.

⁴ Stela din Karnak, *apud* Sergio Donadoni (coordonator), *Omul egiptean*, trad. Emanuela Stoleriu, Iași, Ed. Polirom, 2001, p. 218.

⁵ *Faraonul Keops și vrăjitorii. Povestirile Egiptului antic*, trad. și ediție de Ion Acsan, București, Ed. Minerva (BPT), 1977, p. 62.

⁶ *La perception de l'étranger dans les contes de l'Égypte du Nouvel Empire*, în: *Le barbare, l'étranger: image de l'autre*, Actes du Colloque organisé par CERHI, Saint-Étienne, 14-15 mai 2004, Publication de l'Université de Saint-Étienne, vol. 2, 2005, p. 17-32.

După experiența cu hiksosii, căreia i se pune capăt pe la 1570 î.Hr., începând din secolul al XIII-lea, Egiptul trebuie să facă față unui alt pericol străin: incursiunile „popoarelor mării”, coalitii de indo-europeni și semiți, asociați punctual pentru câte o expediție de jaf în Egipt, care cel mai adesea vin în Țara Nilului dinspre mare.

Aceștia impresionează mentalul egiptean cel puțin în aceeași măsură cu hiksosii, confirmând imaginea străinului ca esență a răului. Din imaginile păstrate pe stele, se pare că reprezentanții popoarelor mării impresionau încă mai mult decât hiksosii prin sălbăticie, așa cum este sugerat și în fig.2, unde este reprezentat un grup de oameni înarmați dezbrăcați, aflați într-o mișcare browniană și exprimând un primitivism desăvârșit.

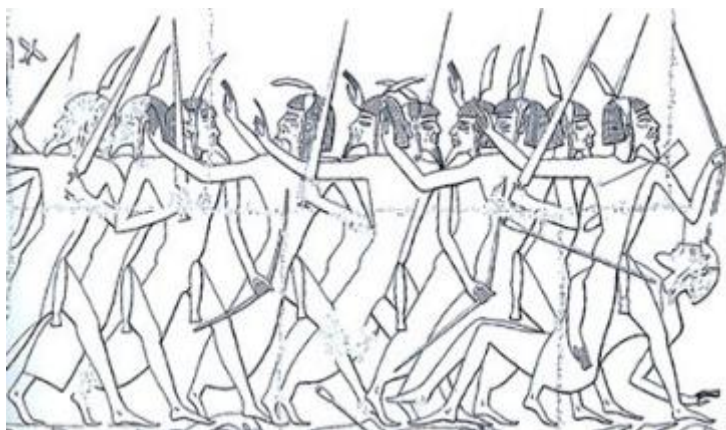


Fig. 2. Grup armat aparținând popoarelor mării, pe o inscripție de la Medinet Habou

Se pare că egiptenii erau atât de înspăimântați de ideea de străinătate/străin, încât foloseau chiar amulete care să-i țină la distanță pe străini⁷. „Stela Israel“ se face ecoul aceleiași cumplite spaima de străini:

„Nu se mai înalță un strigăt în noapte:
«Oprește-te! Iată, cineva vine, cineva vine
vorbind o limbă străină»“⁸,

ba, la Denderah⁹ exista un loc care-i exorciza pe străini:

„Loc a cărui taină este ascunsă,
dacă asiaticii ar ajunge la fortăreață.
Fenicienii nu se vor apropia,
grecii nu vor intra,
cei ce trăiesc pe nisip nu ne vor înconjura,
un mag nu-și va face slujba,
porțile sale nu se vor deschide pentru un
păcătos.“¹⁰

⁷ Sergio Donadoni (coordonator), *Omul egiptean*, p. 227.

⁸ *Ibidem*, p. 226.

⁹ La Denderah se află un complex sacru, ce include un templu al zeiței Hator, dar și unul al Nașterii zeiței Isis. Cel mai mediatizat este însă Zodiacul aflat pe tavanul templului.

¹⁰ Sergio Donadoni (coordonator), *Omul egiptean*, p. 227.

Merneptah, faraon din dinastia a XIX-a, comandă o inscripție¹¹, în care se arată furios pe supușii săi egipteni că i-au lăsat la un moment dat nesupravegheați în destul pe străini:

„/Egiptenii/ nu au fost în stare să-i distru-
gă ca pe viermi,
n-au putut distruge trupurile lor,
pentru că /străinii/ iubesc moartea și
urăsc viața,
iar inima lor este înflăcărată împotriva
oamenilor care știu.¹²
Trecându-și timpul rătăcind prin țară,
luptând în fiecare zi pentru a-și umple
burțile,¹³
/străinii/ vin în Egipt ca să caute hrană
pentru gurile lor...”¹⁴

DOCUMENTAR

a. *Profețiile lui Neferti:*

„O pasăre ciudată va popula mlaștinile
Deltei
Ridicându-și cuibul aproape de oameni,
Oamenii care au lăsat-o să se apropie
Nestânjenită.
Atunci pieri-vor aceste splendori,
Iazurile vizitate de vulturi pescari,
Pline de pește și păsări.
Fericirea întreagă s-a dus,
Țara se încovoiaie lovită
De acești prădători
Asiatici care o cutureieră.
Dușmanii s-au ridicat la Răsărit,
Asiaticii au venit în Egipt”¹⁴

b. *Povestea lui Sinuhet:* „... spre a-i alunga pe beduini și a-i nimici pe cei ce cutureieră nisipurile... “;

„...asiatici rătăcitori... “;

„...mă întorceam dintr-o războinică incursiune de pustiire a țării Tjehenu... “;

„...asiaticii rătăcitori s-au văzut siliți... “;

„...ucideam pe vrăjmașii ce se aflau în acea țară cu brațul și arcul meu... “.¹⁵

¹¹ *Ibidem*, p. 226.

¹² Aluzie la lipsa de civilizație și de cunoștințe profunde a străinilor (comparați cu egiptenii).

¹³ Aluzie la primitivismul străinilor, care trăiesc doar pentru „a-și umple burțile”.

¹⁴ Reprodus după *www.raceandhistory.com*

¹⁵ Reprodus după *Faraonul Keops și vrăjitorii*, p. 58, 59, 61.

BIBLIOGRAPHY

ELIADE, Mircea, *Imagini si simboluri*, Bucuresti, Editura Humanitas, 1994

DRAGAN, Ioan, *Paradigme ale comunicarii de masa. Orizontul societatii mediatice*, partea I, Bucuresti, Casa de Editura si Presa "Sansa" S.R.L., 1996

DUTU, Alexandru, *Literatura comparata si istoria mentalitatilor*, Bucuresti, Editura Univers, 1982

LAZARESCU, Dan, *Imagologia - o noua disciplina sociala de granita*. in Magazin istoric nr. 4(301), aprilie 1992

MOSCOVICI, Serge, *Psihologia sociala sau masina de fabricat zei*, Iasi, Editura Universitatii "Al. I. Cuza", 1994

NECULAI, Adrian, (coordonator), *Psihologia campului social: Reprezentările sociale*, Bucuresti, Societate Stiinta si Tehnica S.A., 1995

ZLATE, Mielu, *Fundamentele psihologiei*, Bucuresti, Editura Hyperion XXI, 1984

CULDA, Lucian, *Procesualitatea sociala*, Bucuresti, Editura Licorna, 1996

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionar de simboluri*, vol. 1, 2 si 3, Bucuresti, Editura Artemis, 1994

DURAND, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Bucuresti, Editura Univers Enciclopedic, 1998

SOWELL, Thomas, *A Conflict of Visions*, New York, Basic Books, 1987

ZLATE, Mielu, *Psihologia mecanismelor cognitive*, Iasi, Editura Polirom, 1998

STYLISTIC ASPECTS OF THE TEXT OF THE DIDACHE. SERMON ON THE ASSUMPTION OF THE THEOTOKOS

Mariana Vârlan

Lecturer, PhD., "Valahia" University, Târgoviște

Abstract: The present communication demonstrates the special artistic value of Anthim the Iberian's writings and the ability of this modern writer to use a particularly beautiful Romanian language, learnt in his adoptive country and mastered the way a native speaker would. The stylistic analysis of two of his sermons, dedicated to the Lord's Mother, highlights that Metropolitan Anthim can be considered "a forerunner of the poetical prose in the Romanian literature", able to construct true lyrical works meant to move but also to instruct, morally, the public or the audience. Founder of the Romanian literary language, the Metropolitan Anthim the Iberian depicted, with artistry, events and realities of the times that he lived, using words understood by all the people, from the most simple to the most erudite.

Keywords: stylistic resources, figures of speech, didaches

1. Introduction:

By his sermons[1], drafted between 1709 and 1716, the erudite Anthim spoke, with clarity and naturalness, in the Byzantine style of oratory, vivid words calling the people's language and speaking to it - in Bucharest or in Târgoviște - "from soul to soul".

Using a rich vocabulary and a morphological structure very similar to that of the spoken language, building large complex sentences, aided by a special culture and with an exceptional oratorical talent, the writer-hierarch Anthim merged into his *Didaches*, in a harmonized manner, religious texts and lay sources, finding the "balance between tradition and innovation", and, at the same time, amazing us with his extraordinary capacity to know and improve the Romanian language.

2. Problem Statement

Observing the canon of eloquence, by their three parts - introduction, composition and conclusion – *The Didaches* are designed "to strengthen the dogmatic conscience of the believers listening to him, but also to eulogize the Christian moral virtues" [2]: faith, hope and love. The truths of faith, which, on the one hand, emphasize the beauty of the divinity, and, on the other hand, condemn human vices, are stylistically adorned with repetitions, interrogations, personifications, comparisons, metaphorical expressions, epithets, hyperbolas, inversions and ellipses.

A few of these stylistic riches are the subject of our study, as we bring to the fore two homilies [3], spoken on the occasion of the celebration dedicated to *The Dormition of our Most Holy Lady, the Theotokos and Ever-Virgin Mary*.

3. Research Questions

The question from which we proceed is: "Can a work, written in the eighteenth century, capture the attention of today's readers in such a way as not to be boring by the difficulty of understanding it and by the monotony of its composition?" The answer we are trying to give relies on concrete facts, leading us to new investigations in the laboratory of the old Romanian literary language, using current methods.

4. Purpose of the Study

Starting from the premise that "the old literature, in order to be understood, must first be loved", we ought to analyze the expressive features of Anthim's work, by means of the two sermons dedicated to the Theotokos, where we find, together, rigor, consistency and unitary character. The beauty of the presentation and the artistic harmony greet us on every page. Anthim's speech charms the auditor through naturalness and artistry, thus going beyond the dry and monotonous content of earlier religious writings.

5. Research Methods

The linguistic and stylistic analysis highlights expressive particularities, worthy of notice, of Anthim's sermon. Through *mise en relief* procedures, Anthim builds a picturesque, spontaneous and very lively speech.

6. Findings

Met twice in the *Didaches* - in the form of a homily and a teaching [4] - his sermon begins, as the others, with a calm content, meant to capture the attention and maintain the interest and curiosity throughout the discourse. The exordium is worthy of a Metropolitan like Saint Anthim. Both in the first, in the homily, and in the second, namely in the teaching, he considers himself unworthy, amateur and neophyte in front of the great mysteries having to do with the greatness, goodness and beauty of the Most Holy Lady and Ever-Virgin Mary. Therefore, the beginning of the sermons largely contains typical behaviors, namely expressions highlighting the modesty and humility of the one who wishes to caress and quench the thirst of the listeners' souls by offering elevated moral models and landmarks: "my words are not worthy", "my non-rhetoric words", "my mind affected by the cloud of ignorance and even more darkened by the calculation of her divine and most brilliant gifts" ("vorba mea nu iaste vrédnică", "vorbele méle céle neritoricite", "mintea mea turburată de norul neștiinții și mai vârtos întunecată de socoteala dumnezeestilor și prealuminatelor ei daruri"). The use of the words of the Scripture convinces and attracts, the preacher being aware that he is speaking in the name of Christ and with His power [5].

The content of the sermon that we have chosen to analyze stylistically is focused on the person of the Ever-Virgin Mary, the praises and glory that she deserves generating a true literary masterpiece. By this "prose poem" the author "sovereignly dominates the stylistic resources of the Romanian language" [6], using an expressive material, meant to dynamize the message and impregnate it with lyrical overtones. An eminent artist of the word, endowed with a "prodigious imagination" [7], Anthim establishes a transparent link between idea and image to enhance the understanding of the idea and facilitate its penetration in the mind and soul of the one who listens.

This *laudatio* dedicated to the Mother of God respects the pattern of the scientific texts. By it, the Metropolitan refers to some themes related to her status and prestige. By explanations and arguments, Anthim proves a real interest for the numerical symbolism, interpreting, so that anyone may understand, the Hebrew form of the biblical name of the Virgin Mary, hiding, under the sounding apparel of the words[8], truths of faith concerning the Holy Trinity, the Savior's natures and the Christian mysteries:

*"by her name **Mariam** ... we understand that she encompasses **three** things in her: **first**, because this name has **three** syllables, one understands that she gave birth to **one** hypostasis of **the Holy Trinity**, God's Son and Word; **second**, since each syllable has **two** letters, one understands **the two natures** of Christ, namely the divine and the human nature; **third**, because there are **6** letters in all in this name, by them we understand **the 6 Mysteries**, great and beyond nature, namely the Annunciation, the Birth, the Baptism, the Death on the Cross, the Resurrection and the Ascension. With the Annunciation, the mystery hidden for ages has been revealed, with the Birth, the heavens have been reconciled with the earth, namely God with man; with the Baptism, we have put on the apparel of incorruptness; with the Death, we have been given life; with the Resurrection, we have been given the joy and with the Ascension [we have been given] the place at the right side of God, the Father."* [9]

This motivation of the linguistic sign, bearing a coded message, is considered an artistic procedure, endowing the portrait with an encomiastic content [10].

The mystery of *the Holy Trinity* is interpreted, next, by means of the words spoken by the Archangel Gabriel at the Annunciation, in an admiring tone that livens up the presentation. "Rejoice, full of grace, the Lord is with you!" becomes a leitmotif of the homily. Decoding this formula, Anthim highlights meanings woven mysteriously in his mind:

*"For in the word that says: **rejoice** one can understand **the Son** for He is all the joy of the world; in the word that says: **full of grace**, one can understand **the Holy Spirit**, by Whom all the gifts are given, and in the word that says: **The Lord is with you**, one can understand **the Father**, for He is the Lord of all things, seen and unseen."* [11]

Anthim's encomium is signaled by "a lexical-grammatical procedure of warning: two lexical pairs, with repeated occurrence, in identical or modified grammatical forms, appear as linguistic signals of the eulogy: *I wonder* (verb) / *wonder* (noun) and *I praise* (verb) / *praise* (noun) (*mă minunez* / *minune* ; *laud* / *laudă*). Under the tutelage of these terms with multiple occurrences in the same piece of text, a subtle rhetoric of insistence and emphasis is developed, bringing to light the dominant emotional aspect of the orator, which, in principle, is also transferred to the public.

The special role of the encomium sequences is to maintain the persuasiveness of emotional type [12], to settle the attention, enthusiastically and ardently affirming the perfect qualities of the Ever-Virgin Mary. Full of affection are also the rhetorical interrogatives specific of the announced eulogy: "Who is this [Lady] coming up from the desert, namely from earth to heaven? Who is this [Lady] springing up as the dawn, beautiful like the Moon and exquisite like the Sun? Who is this [Lady] ascending from the earth to heaven, whitened, flourished, with no trace of blasphemy in her?"

Comparison, with Anthim, has minimal dimensions and is characterized by transparency and wideness! Organized in a ternary system, with the Sun, with the Moon, with daybreak[13], the comparisons create, intuitively, by explanations and descriptive associations, a portrait worthy of enormous veneration, increasing the expressiveness of the text:

"She is exquisite, indeed, *as the Sun*, because she is crowned with all the rays of the divine gifts and shines more brightly among the other lights of the sky."

"She is exquisite and beautiful *like the Moon*, because the light of her holiness outshines the light of the other stars and, for her great and wonderful brightness, she is honored by all the mysterious chains of stars, like a queen."

“She is exquisite *like the dawn*, because she chased away the night and all the darkness of sin and has brought into the world the life-bearing day.” [14]

Most comparisons have a persuasive role, supporting the stylistic substance, giving elegance to the expression and stability to the religious language: “more honored in heaven than the Cherubim”, “more honored beyond comparison than the Seraphim”, “more honored and happier than an empress of the world”, “taller than the skies”, “cleaner than the Sun”.

Metaphors organized as well in a ternary manner emphasize the force of the discourse by artistic symbolization and sensitization: “she is spring”, “she is cypress”, “she is lily”; “she is cloud”, “she is Ever-Virgin”, “she is a locked garden”. In another excerpt, the author of nuances the portrait of the Ever-Virgin Mary, calling her “sky”, “the image of God”, “the Lady of the angels”, concluding that all these “cannot be enough” to portray the greatness of the Theotokos.

Another figure of speech strengthening the artistic value of this homily is the *anaphora*, defined as the repetition of a word or group of words at the beginning of successive sentence fragments, meant to create by repetition a symmetry specific of syntactic parallelism [15]. This symmetry “gives a sense of balance, as fundamental element of beauty, and as the expression of the constant, strong relations between the syntax elements and the figures of speech, determining the enthusiastic expression.” [16]

“She is exquisite, for she is spring...”

“She is exquisite, for she is cypress...”

“She is exquisite, for she is lily...”

“She is exquisite, for she is cloud...”

“She is exquisite, for she is virgin before birth, virgin in birth and virgin after birth and she is unfathomable depth of goodness and living icon of the heavenly beauties...”

This pattern of organization will represent a model in both folklore and classical poetry, thus Saint Anthim the Iberian succeeds in “partly opening the gates of Romanian literature in a modern sense.”

These repetitions specific of the inner architecture are associated to biblical proper names, which gives the text a special sonority and a vibration, but also an unexpected game of cadences. Met relatively frequently in his sermons, the stylistic alternations reveal an author “who has not only the intuition of rhythms, but also the artistic awareness of their value”.

“SHE was seen by Moses in Mount Sinai as a bush, burning, yet not consumed”

“SHE was seen by Aaron as a flowery rod full of fruit”

“SHE was seen by Jacob as a ladder set up on the earth and the top of it reached to heaven and the angels of God ascending and descending on it”

“SHE was seen by Ezekiel as a locked door, which no one has ever passed through”

“SHE was seen by Gideon as fleece, by Habakkuk as a shadowy forest, by Daniel as a mountain and by Solomon as a bed”.

The listing of the biblical names in this Akathist hymn is no less expressive. Of course, its main purpose is to highlight, through the symbol, the virtues of the Theotokos.

The repetition with emphatic role highlights the sincere testimony of the orator and his exaltation in front of the miracle:

“Today, heavens open their bosoms...”

“Today, all the heavenly powers marvel.”

The figures of speech with epithet value increase the poetic character and the harmony of the structure: “the great and wonderful glow”, “birds with sweeter voices”, “flowers with many more scents” (“marea și minunată strălucire”, “păsări mai cu dulce glasuri”, “flori mai cu multe mirosuri”). These artistic images - visual and auditory - beautify the lyrical portrait of the Theotokos.

The antithesis in the homily enlivens the presentation by the literary character of the typical oppositions of the field of religion: nouns - *heaven/earth* (*cer/pământ*), *sorrow/joy* (*întristare/bucurie*), substantivized adjectives - *the corruptible/the immortal and eternal* (*cele stricăcioase/cele nemuritoare și veșnice*), substantivized adverbs - *the things of the earth/the things from above* (*cele de jos/ cele de sus*).

“Today SHE is moving from earth to heaven; she leaves sadness behind and goes to joy, she leaves the thing of the earth and receives the things of heaven; she leaves the corruptible things and wins the immortal and eternal things”

Anthim, the man with a name meaning *flower*, manages, due to his rhetoric refinement and ardent zeal, to stylize and harmonize these notional oppositions by adding to them a vivid scent that persists to this day.

7. Conclusions:

Through the stylistic procedures used in his *Didaches*, Anthim proves to be a master of the nuances of the Romanian language, “which he considered able to express feelings equal in height to those of the Greek language” [17].

The whole homily dedicated to the Most Holy Mother of God, this “new Akathist hymn”, has the appearance of a prayer uttered from the depths of the soul on behalf of all those listening, the people of those times, as well as the people of today.

BIBLIOGRAPHY

[1] It is about the 28 sermons (discourses, homilies, teaching) spoken by the Metropolitan Anthim the Iberian on the occasion of the main religious celebrations of the Orthodox Church: *Cuvânt de învățătură la Dumineca Florilor*, *Cuvânt de învățătură la Dumineca Lăsatului sec de brânză*, *Cuvânt de învățătură la Nașterea Domnului nostru Iisus Hristos*, *Cuvânt de învățătură la Adormirea preasfintei stăpânei noastre Născătoarei de Dumnezeu și pururi Fecioarei Maria* etc.

[2] MIHAIL DIACONESCU. (2013). *Teologia ortodoxă și arta cuvântului. Introducere în teoria literaturii. II. Genul epic. Genul liric*, Iași: Doxologia, p. 202.

[3] According to V. Gordon's opinion, the term de *homily* originally means *conversation, dialogue*. See VASILE GORDON, *Introducere în omiletică*, București, Editura Universității din București, 2001, p. 13. By *homily* we can also understand “*the sermon*, spoken in church, in the presence of a public, usually heterogeneous, with the intention of instructing, educating, moving the public and offering it models and high moral landmarks”, see Maria Cătănescu, *Retorica elogiului în Didahiile lui Antim Ivireanul*, accessed on-line (09.10.2016) on <http://www.cntdr.ro/sites/default/files/cs2013/cs2013a17.pdf>.

[4] DAN HORIA MAZILU. (2004). *Recitind literatura română veche. Compendiu*, București: Editura Ager, p. 164.

[5] VASILE GORDON. (2001). *Predica ocazională (Pareneza)*, București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, p.156.

[6] Mihail Diaconescu, *op. cit.*, p. 202.

[7] EUGEN NEGRICI (1977). *Antim Ivireanul. Logos și personalitate*, București: Editura DU Style, p. 29.

- [8] See Gheorghe Chivu, *Didahiile lui Antim Ivireanul și înnoirea limbajului predicii românești*, accessed on-line (10.10.2016) on www.limbaromana.md/index.php?go=articole&n=379.
- [9] The fragments were taken from *Antim Ivireanu. Didahii* (1998). Chișinău: Editura Litera, p. 22.
- [10] Eugen Negrici, *op. cit.*, p. 101.
- [11] *Antim Ivireanu. Didahii*, p. 22.
- [12] MARIA CĂTĂNESCU, *Retorica elogiului în Didahiile lui Antim Ivireanul*, consulted on-line (09.10.2016) pe adresa <http://www.cntdr.ro/sites/default/files/cs2013/cs2013a17.pdf>.
- [13] Met in Anthim's sermons as well as in the sermons of the two coryphaei of the Church, the Apostles Peter and Paul. Peter is compared with the day star – the Sun and Paul with the night star – the Moon. Also, the Sun and the Moon appear as ornaments of certain manuscripts.
- [14] *Antim Ivireanu. Didahii. op. cit.*, p. 23.
- [15] The definition was taken from *Dicționar de științe ale limbii* (2001). București: Editura Nemira, s.v. *anaforă*.
- [16] Mihail Diaconescu, *op. cit.*, p. 202.
- [17] GABRIEL ȘTREMPEL. (1997). *Antim Ivireanul*, București: Editura Academiei Române, p. 171.

THE PUBLIC FUNCTIONARY – A LINGUISTIC APPROACH

Adelina Iliescu

Lecturer, PhD., University of Craiova

Abstract: In this paper we propose a linguistic analysis of the terms: public servant and police officer. Study of specialized languages, legal, in this case, offers opportunity of formulate novel ideas and observations on grammatical structure, etymology, linguistic and cultural relations between different peoples.

In juridical language we can see the fact that it can be seen using Latin terms and expressions. The influence of Roman law on the other hand, and also the Latin legal vocabulary it was overwhelming. So we try an etymological analysis of the terms proposed for consideration.

Keywords: public servant, police officer, linguistics etymology, juridical term

1. Introducere. Analiza terminologiilor diferitelor domenii de activitate, etimologia termenilor, determinarea zonelor de interferență și a raportului cu limba comună sunt obiective principale ale cercetării lingvistice pe care ne-o propunem în acest articol.

Studiul limbajelor specializate, juridic, în cazul de față, oferă ocazia formulării unor idei și observații inedite privind structura gramaticală, etimologia, respectiv stilistica limbii literare, a relațiilor lingvistice și culturale dintre diverse popoare.

Limbajele specializate sunt diversificate, iar studiul lor presupune, deci, o abordare specială, proprie fiecărei terminologii care își identifică, în primul rând, trăsăturile definitorii. Relațiile care există între lexicul comun și cel specializat fac posibilă deplasarea unităților lexicale dintr-un registru în celălalt. Vocabularul specializat poate atrage prin specializare transfer elemente curente ale lexicului comun sau poate împrumuta altor arii lexicale termeni, care pot fi supuși unei alte specializări.

Din punct de vedere teoretic, limbajul juridic are trei abordări: abordare lingvistică, abordare juridică, abordare interdisciplinară.

2. Scurte considerații asupra abordării juridice. Din punct de vedere juridic, conceptele de *funcționar* și *funcționar public* sunt definite de Codul Penal care precizează că « *funcționar public* » este, conform art. 147 Cod penal, “ orice persoana care exercită permanent sau temporar, cu orice titlu, indiferent cum a fost investită, o însărcinare de orice natură, retribuită sau nu, în serviciul unei unități dintre cele la care se referă art.145 Cod penal, iar « *funcționar* » este orice persoană dintre cele menționate la categoria funcționar public, precum și orice salariat care exercită o însărcinare, în serviciul unei alte persoane juridice decât unitățile prevăzute la art.145 Cod penal.

Trebuie observat că ceea ce este important și conduce la calificarea de funcționar public, nu este faptul că însărcinarea este permanentă sau temporară, titlul însărcinării (director) sau modalitatea investirii (concurs, numire, contract), ci exercitarea efectivă a însărcinării în interesul unei unități publice.¹ Astfel, o persoană va fi considerată funcționar public chiar dacă nu are contract de muncă sau o numire în funcție, cu condiția să fi exercitat în fapt atribuțiile funcției și ca unitatea să-și fi exprimat legal consimțământul cu privire la raportul de muncă.

Pe de altă parte, conceptul de » **funcționar public cu statut special** » este definit de Legea nr. 360 din 6 iunie 2002 privind Statutul polițistului.² Astfel, conform art.1 din lege : »(1) Polițistul este **funcționar public civil, cu statut special**, înarmat, ce poartă, de regulă, uniformă și exercită atribuțiile stabilite pentru Poliția Română prin lege, ca instituție specializată a statului. ».

Legiutorul arată că « art.1 al.(3) Statutul special este conferit de îndatoririle și riscurile deosebite, de portul de armă și de celelalte diferențieri prevăzute în prezentul statut. » Funcționarul public este persoana numita, în condițiile legii, într-o funcție publică (art. 2 alin.2 din Legea nr.188/1999 republicat în M.O. Partea I nr.365 din 29/05/2007 privind Statutul funcționarilor publici).

3. Abordare lingvistică. Abordarea lingvistică descrie limbajul juridic sub aspect diacronic și sub aspect sincron.

Cercetările lingvistice de tip diacronic prezintă istoricul limbajului juridic începând cu primele pravile românești traduse și tipărite în Moldova și Muntenia la mijlocul secolului al XVII, continuând cu perioada 1780-1864/1865 (Pravilniceasca condică a lui Ipsilanti - promulgarea codurilor moderne ale României sub domnia lui A.I.Cuza) și până în prezent. Cercetările lingvistice de tip sincron prezintă limbajul juridic din perspectiva lingvisticii tradiționale, structurale, precum stilistica funcțională, sociolingvistica, psiholingvistica, analiza discursului, gramatica textului, teoria actelor de vorbire.

Dicționarul explicativ al limbii române și *Dicționarul limbii române* modern definesc termenul **FUNCȚIONĂR**, -Ă, *funcționari*, -e, s.m. și f. drept persoană care îndeplinește o muncă cu caracter administrative; slujbaş. [Pr.: -ți-o] – Din fr. **fonctionnaire** (după *funcție*).

Se poate remarca o extensie lexicală a acestui termen. În prima fază, cuvintele noi au coexistat cu cele românești care desemnau aceeași entitate (cinovnic/*funcționar*).

După momentul de bilingvism, termenii concurează, până la eliminarea celui existent prin cel nou (în cazul de față, mai noul *funcționar*, din franceză, l-a înlocuit pe *cinovnic*, provenit din rusă).

Extensia lexicală exprimă, de foarte mulți ani, tendința constantă a oricărei limbi naturale de a se amplifica prin împrumuturi din limbile donatoare, de regulă cu supremație tehnologică, economică și/ sau politică în lume.

Fenomenul, înregistrat la mijloacele externe de îmbogățire a vocabularului, s-a realizat, pentru limba română, chiar din primele încercări de scriere, s-a răspândit în secolele al XVII - XVIII-lea, sub influența slavonei și a limbii neogrecești, pentru ca, din secolul al XIX-lea, să cunoască influențele franceză, germană, engleză, rusă.

În limbajul juridic se poate observa folosirea termenilor și expresiilor latinești. Influența Dreptului Roman și implicit a limbii latine asupra lexicului juridic a fost covârșitoare. Romanii

¹ Alexandru Boroi, Gheorghe Nistoreanu, *Drept Penal. Parte specială*, Editura All Beck, București, 2005, p.348 -349.

Autorii arată că sunt funcționari publici : „ și funcționarii neregulat sau nelegal investiți, adică cei ale căror forme de investire sunt în curs de îndeplinire sau nu sunt valabile, fiind făcute cu încălcarea unor prevederi legale, ori de către organe sau persoane incompetente, cu condiția de a fi exercitat în mod efectiv o însărcinare în interesul unei unități publice”. În acest sens a se vedea și O.A.Stoica – Despre subiectul infracțiunii de delapidare, în *Legalitatea Populară*, nr. 9/1959, p.27.

² Text actualizat, în temeiul actelor normative modificatoare, publicate în Monitorul Oficial al României, Partea I, până la 7 martie 2005.

au fost primii în istoria omenirii care au elaborat o știință și o tehnică juridică. Fondul latin constituie baza terminologiei dreptului aparținând tradiției romaniste sau civiliste, din care face parte și dreptul românesc. Acești termeni, locuțiuni și adagii dețin o foarte mare densitate informațională, evitându-se în acest fel recurgerea la perifraze laborioase.

4. Analiză etimologică a termenilor „funcționar”, „public” și „polițist”.

a. Etimologia termenului „funcționar”. Din punct de vedere etimologic termenul *funcționar* provine din lat. *functio*, *-onis*³, „1. îndeplinire, executare achitare: *functio illius muneris* „îndeplinirea acelei sarcini”. 2. moarte: *post hominis functionem* „după moartea omului”. 3. achitare a unei sume: *res quae functionem recipiunt* „lucruri fungibile (care pot fi restituite prin altele de aceeași natură, greutate, număr, măsură)”. *Functio*, *-onis* își are rădăcina în verbul *fungor*, *fungi*, *functus sum*⁴, având următoarele sensuri 1. a se achita, a îndeplini: *fungi munere* „a îndeplini o funcție publică”; *militare munus fungens* „pe când își îndeplinea serviciul militar”. 2. a suporta: *et mala cuncta animus contage fungitur eius* „și sufletul suportă toate suferințele de pe urma raporturilor cu acesta (cu corpul)”.

b. Etimologia termenului „public”. Vom analiza în continuare, din punct de vedere etimologic, termenul *public*: *publicatio-onis* sf=confiscare *publicus*, *-a*, *-um* adj.1.public, comun, al tuturor. 2. *res publicae*=lucruri care aparțin poporului 3. *ager publicus*=teren, proprietate a statului.⁵

Termenul *publicus* derivă din adjectivul latinesc cu trei terminații *publicus*, *-a*, *-um*⁶ cu următoarele sensuri 1. public, de stat, oficial: *publica ac privata sacrificia* „sacrificii publice și particulare”; *causa publica* „proces de interes public”; *bona publica* „bunurile publice”; *publica memoria* „document oficial”; *bona publico* „în interesul statului” 2. public, comun: *publica verba* „cuvinte folosite de toată lumea” 3. (în sens peiorativ) banal, orinar, de rând: *vates cui non sit publica vena* „poet care n-are un talent de rând.” Adjectivul *publicus*, *-a*, *-um* are la bază substantivul de genul neutru *publicum*, *-i* cu sensul de 1. proprietate de stat, domeniu public: *publicum populi Romani fieri* „a deveni domeniu public roman”; 2. tezaur al statului: *pecuniam ex publico tradere* „a da bani din visteria statului”; 3. venituri ale statului, dări: *publicum habere* „a fi colector de impozite”; 4. grânar public, magazin de stat; 5. interes public: *in publicum consulere* „a veghea asupra interesului statului”; 6. loc public: *prodire in publicum* „a apărea în public”

Un derivat al termenului *public* este *republică*. Acestea este cuvânt compus, de origină latină *respublica*, *reipublicae* (a se vedea limba latină), desemnând o formă de organizare statală (sau formă de stat) în care puterea aparține, în mod democratic poporului sau națiunii acelei țări și care este condusă de către reprezentanții săi, aleși temporar, pentru o perioadă clar limitată de timp. În acest fel, prin limitare, persoane diferite, la momente diferite în timp, ajung să conducă republica. Semnificația originală, în limba latină, a cuvântului republică era *res*, *rei* - treabă/treburile plus *publicae* – publice, adică *respublicae* – treburile, probleme publice, adică acele probleme care erau comune tuturor locuitorilor aceluia teritoriu. Cuvântul compus a devenit repede un cuvânt nou, de sine stătător, *respublica*, la singular, respectiv *reipublicae*, la plural, în latină. Regimul cunoscut sub acest nume s-a instalat progresiv, după căderea Romei regale (potrivit legendei: 509 a.Chr., mai probabil 475 a.Chr.) pentru a se desăvârși odată cu instaurarea principatului de către Augustus în 27 a.Chr. Sintagma *res publica* desemnează „treburile publice” și marchează supremația organizării unei politici comune pentru toți cetățenii asupra *res privata*, „treburile personale”. Suveranitatea poporului se afirmă în formula

³ G. Guțu, *Dicționar latin-român*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983, p. 507.

⁴ G. Guțu, *op. cit.*, p. 509.

⁵ Teodor Sâmbrian, *Reguli de drept roman-izvoare, persoane, procedură, drepturi reale*, Craiova, Editura Sitech, 2015, p. 422.

⁶ G. Guțu, *op. cit.*, p. 1000.

care definește puterea republicană *SPQR* (*Senatus Populus Que Romanus* = Senatul și Poporul roman).

c. Etimologia termenului "polițist". Vom încerca să facem referire și asupra termenului *polițist*, adică funcționarul public cu statut special. Cele mai vechi denumiri ale polițistului în argoul românesc sunt nume de păsări, folosite metaforic: *sticlete*, *curcan*, *scatiu*, *cloncan*. Metaforele au fost explicate de Iorgu Iordan prin factori istorici: prin extindere de la vechea denumire glumeață a dorobanților (a se vedea *Peneș Curcanul* al lui Alecsandri) sau pornind de la o imagine: "atitudinea (comic de țanțoșă)" sau, mai curând, uniforma colorată a agenților din secolul al XIX-lea. Astăzi este încă în uz metafora *sticlete*, în mai mică măsură *curcan*; nu par să mai circule nici *scatiu*, nici *cloncan*. Mai puțin autentice sunt argotismele *copoi* sau *prepelicar*. În schimb, este folosit în mod curent termenul *gabor* "polițist"; "gardian", atestat din anii '30 și folosit de atunci permanent. Originea sa nu este totuși foarte clară, din punctul de vedere al evoluției semantice; forma trimite la numele propriu Gábor (forma maghiară pentru *Gabriel*). Popular, în Transilvania (în varianta *gabur*, citată în *Dicționarul Academiei*), acesta circula ca termen depreciativ (cu sensul "prost"). După Al. Ciorănescu (*Dicționarul etimologic a limbii române*, 2001), transformarea numelui propriu în nume comun s-ar fi petrecut mai întâi în săsește, unde numele maghiar foarte răspândit ar fi ajuns să însemne, prin antonomază, "țăran, om simplu". În același timp, se știe că *gabori* (cu pălărie) reprezintă desemnarea unui grup de țigani din Transilvania (vorbitori de maghiară).

5. Concluzii.

Limbajul juridic este determinat de contextul politic și socio-cultural în care este utilizat și reflectă prin sistemul dreptului, în lingvistică, schimbările intervenite în societate. Caracteristică este permanenta confruntare dintre tradiție și inovație, și a avut loc în direcția asigurării proprietății, clarității și conciziei printr-un proces de unificare, specializare și modernizare la toate nivelele.

Analiza lingvistică făcută asupra termenilor *funcționar public* și *polițist* ne-a dat ocazia formulării unor idei și observații inedite privind structura gramaticală, etimologia, relațiile lingvistice și legătura limbii române cu limba din care provine, respectiv limba latină.

BIBLIOGRAPHY

****Pocket Oxford Latin Dictionary*, Edited by James Morwood, UK, Oxford, Oxford University Press, 1994, 2005. Alexandru, Ioan, *Introducere în teoria administrației publice*, București, Editura Sylvi, 1997

Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, vol. II, Paris, Gallimard, 1974.

Berceanu, Barbu, *Dreptul și limba. Știința dreptului și lingvistica. Succinte considerații teoretice și aplicative*, in „Studii și cercetări juridice”, XXVI, 3, 1981, p. 247–266.

Bidu-Vrăncănu, Angela, *Terminologiile științifice din perspectivă interdisciplinară*, in AUB, Facultatea de Litere, p. 31–44.

Coșeriu, Eugen, *Sincronie, diacronie și istorie*, București, EȘE, 1997.

Coteanu, Ion, *Stilistica funcțională a limbii române. Stil, stilistică, limbaj*, București, Editura Academiei, 1973

Ghimpu, Sanda, *Dialog despre lege*, Craiova, Scrisul Românesc, 1978

Graur, Al., *Lingvistica juridică*, „România literară”, XIV, 1981, 36, pag. 9

Guțu, Gh., *Dicționar Latin-Român* Ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Editura Humanitas, 2003.

Irinescu, Teodora, *Lingvistică juridică*, Iași, Casa Editorilă Demiurg, 2003.

Irinescu, Teodora, *Normă și abatere de la normă în terminologia juridică penală și civilă românească*, Iași, Casa Editorială Demiurg, 2004.

Mihai, Gheorghe, *Elemente constructive de argumentare juridică*, București, EA, 1982.

Săuleanu, Lucian, Rădulețu, Sebastian, *Dicționar de expresii juridice latine*, București, Editura C.H. Beck, 2007.

Sâmbrian, Teodor, *Instituții de drept roman*, Craiova, Editura Sitech, 2009.

Sâmbrian, Teodor, *Reguli de drept roman-izvoare, persoane, procedură, drepturi reale*, Craiova, Editura Sitech, 2015.

Stoichițoiu, Adriana, *Relații text-discurs în limbajul juridic-administrativ*, în AUBLR,

Stoichițoiu, Adriana, *Sens și definiție în limbajul juridic*, în SCL, XLI, 4, 1990, pag. 377-383

Stoichițoiu-Ichim, Adriana, *Semiotica discursului juridic*, București, Editura Universității din București, 2001

Strechie, Mădălina, "Political publicity in Ancient Rome. A case study: Honorary Latin Inscriptions" *Publicitatea politică în Roma antică. Studiu de caz: Inscripții latine onorifice*, in ***Claudiu Marian Bunăiașu, Elena Rodica Opran, Dan Valeriu Voinea (Editors), *Creativity in Social Sciences* [The proceedings of CIL 2015: Second Edition of International Conference of Humanities and Social Sciences - *Creativity, Imaginary, Language*, Craiova, 15-16 May 2015 (www.cilconference.ro)] Craiova, Editura Sitech, 2015, ISBN: 978-606-11-4798-4, Section I: Communication, pp. 69-79.

LE VOYAGE RÉTROSPECTIF DE FRANZ HELLENS – UNE AFFAIRE DE GOÛT ?

Aurora Băgiag

Lecturer, PhD., “Iuliu Hațieganu” University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca

*Abstract: Inspired by a journey taken in North Africa in 1925, *Le Voyage rétrospectif* (The Retrospective Voyage) by Belgian author Franz Hellens presents a series of representative pictures of the visited areas. However, these travel notes only partially belong to the genre of travel literature popular in late 19th and early 20th century. Therefore, the originality of this work as well as differences between it and similar texts written before or during the writer's time are worth exploring. The hypothesis of the present study is that the aesthetic dimension of Hellens' text renders it remarkable. This is visible in a series of narrative and descriptive sequences characterized by aesthetic taste and judgment, or, more generally, the aesthetic attitude of the writer-traveler towards the world he portrays.*

In order to identify and analyze the components of this aesthetic network, the paper will first focus on how the confrontation between two different socio-cultural worlds (of the traveler and of the visited countries) allows the identification of certain anthropologic, ethnographic and historical constants for the representation of North Africa in the European literature of early 20th century. Next, the concept of representation will be shifted towards the artistic dimension by analyzing how perception and description employ visual and musical filters that help interpret the reality as a work of art. Finally, the paper will analyze the components of the writer's aesthetic taste and judgment, which assign art criticism value to these travel notes.

Keywords: Travel literature; aesthetic taste; art criticism; the representation of the Orient; Western view.

Introduction

S'appuyant sur le voyage que l'écrivain belge Franz Hellens entreprend en 1925 en Afrique du Nord, rédigé « de pure mémoire » dix ans plus tard, relu et complété en 1966, retrouvé sous forme de tapuscrit et publié en 2000, le texte du *Voyage rétrospectif*¹ représente un récit de voyage plutôt singulier. Celui-ci dépasse le statut d'acte de mémoire, de récit témoin, qui fixe a posteriori une expérience de découverte. Si l'écriture enregistre, consigne, présente, transmet, la vision du monde qu'elle propose s'avère profondément modelée par le regard de l'écrivain-voyageur. La dimension subjective de la relation de voyage suscite une interrogation complexe sur les éléments qui provoquent ou inspirent la découverte, l'observation et la mise en discours par l'observateur-narrateur. Si l'auteur a choisi de recourir à un épisode de voyage, qu'est-ce qui différencie cette entreprise de celle de ses prédécesseurs ou de ses contemporains? Nous tâcherons de montrer que l'originalité littéraire du *Voyage rétrospectif* consiste à mettre en

¹ Franz Hellens, *Le Voyage rétrospectif : Impressions d'Afrique du Nord*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000. Toutes les citations seront empruntées à cette édition et les numéros de page en seront indiqués dans le texte, entre parenthèses.

évidence la façon dont le récit de voyage rend compte de l'interposition de ce que Hume nomme des « obstructions »², c'est-à-dire des obstacles qui peuvent intervenir entre le sujet et l'objet et qui sont d'ordre culturel, sensoriel, social, relevant de la mode ou du préjugé.

Dans un premier temps nous analyserons la confrontation de deux mentalités différentes, qui s'organise selon l'opposition stéréotypée : Occident vs Orient. Quoique l'avant-propos signé par Franz Hellens rejette tout attachement à la tradition de la littérature coloniale, ainsi que l'influence de la littérature de voyage, il est possible de dégager certaines constantes d'ordre anthropologique, ethnographique et historique définitoires pour la représentation littéraire de l'Afrique du Nord dans les récits européens des XIX^e et XX^e siècles. Nous essayerons ensuite de déplacer la question de la représentation du monde africain sur le plan artistique. Nous remarquerons ainsi que la perception et la description passent chez Hellens par un filtre visuel et musical à la fois. La vision du narrateur, tout en privilégiant la sensation, tend à interpréter le réel en termes d'art et à y découvrir des correspondances insolites avec la peinture et la musique occidentales. En fin nous interrogerons l'existence d'une norme de goût, qui engendre des jugements esthétiques ainsi qu'une réflexion qui s'apparente à la critique d'art.

Le regard « naïf » et le consensus livresque

Franz Hellens choisit comme fondement de la construction d'une vision esthétisante de la réalité la mise en scène initiale de la légende d'un écrivain-voyageur naïf, mais ouvert au monde et à ses surprises :

J'éprouve un peu d'orgueil en même temps qu'un peu d'humiliation à me savoir nouveau et ignorant parmi ce monde. Jeune au milieu des vieillards. Capable d'un cri de surprise au milieu du silence solennel, au centre d'un cercle d'eau et d'azur. (p. 2)

Il rejette l'influence de tout bagage culturel qui viendra fausser sa perception et déclare n'ayant rien lu de la littérature de voyage qui aurait pu le familiariser avec ce continent nouveau, l'Afrique, « pas très différente de bien de choses déjà vues, tout autre que celle à quoi [il s]'attendai[t] » (p. 2). L'enjeu de sa naïveté intellectuelle déclarée est de lui permettre d'agir en toute liberté, de garder la fraîcheur du regard et de manifester sa surprise. Son projet est de fournir non pas une version érudite de l'Orient, mais un rapport de ce qu'il a vu et senti. L'écart par rapport à la tradition du genre est peu dissimulé. A la différence de certains écrivains-voyageurs du XIX^e siècle, qui ne cherchent que l'image apprise, préconçue d'un Orient antique, mythologique, fantasmagique ou exotique, Hellens transforme l'Afrique en *terra incognita* et son voyage – en événement singulier. Il affirme, à maintes reprises, non seulement sa détermination d'enregistrer des images et de les transposer à la façon d'une transmission directe « Je me laissais aller, conduire, guider, j'écoutais, je regardais, j'apprenais. » (p. 1), mais aussi la tentation de transformer la figure du narrateur en un aventurier qui découvre son œuvre au fur et à mesure qu'il l'écrit : « Je suis un voyageur qui n'a rien lu ou qui a tout oublié, et qui pénètre ici pour la première fois. Qui attend que tout lui soit révélé. » (p. 45)

Tout en exaltant la rupture avec le récit de voyage traditionnel, *Le Voyage rétrospectif* de Franz Hellens s'inscrit pourtant dans l'évolution historique du genre à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. Celle-ci enregistre le passage du récit de découverte et d'aventure, dans lequel le monde extérieur et sa connaissance représentent l'enjeu principal de l'œuvre, au récit de l'expérience personnelle, qui place l'individu voyageur au centre de ses préoccupations. Dans ce sens l'écriture de Hellens est marquée par la transformation de la relation « pseudo-objective d'un narrateur-personnage-témoin » en récit « pseudo-subjectif d'un narrateur-personnage-acteur » dont le « propos serait moins de présenter un univers plus ou moins neuf et inconnu,

² David Hume, *De la norme du goût*, 1657, in *Les essais esthétiques II*, trad. R. Bouveresse, Vrin, 1974.

que de rendre compte des échos de cet univers dans l'individualité qui voyage et observe »³. Le texte hellensien contient cependant des invariants propres à la tradition de la littérature de voyage, annoncés dès la préface. Rédigée à la première personne, pour certifier l'identification entre auteur, narrateur et personnage, celle-ci prétend rapporter un voyage vécu, transcrit de façon exacte, et sans ambitions littéraires. Les questions du *comment* et du *pourquoi* que G. Genette identifie dans le fonctionnement des préfaces⁴ se retrouvent dans cet *Avant-propos* écrit en 1966 par Hellens. Le *pourquoi* en tant que présentation des thèmes, valorisation de l'importance du sujet traité, de l'originalité et de l'inscription du texte dans une tradition culturelle, le souci d'authenticité et d'humilité de l'auteur, s'associe au *comment* qui aborde les informations sur la genèse de l'œuvre, le commentaire du titre, les déclarations d'intention pour se transformer en un « appareil typiquement rhétorique de persuasion »⁵. Le titre, et de là, le récit entier, est placé sous le signe de la mémoire :

Ce titre appartient d'une façon plus réaliste aux notes et tableaux du voyage africain. La vérité est celle-ci : ces relations furent écrites plus de dix ans après le voyage matériel [...] ; et cela de pure mémoire, sans l'aide d'aucune note prise sur le vif et dans le moment. Il faut croire que tout ce que mes sens et mon esprit avaient rencontré s'était si bien gravé en moi, dans l'ensemble et le détail, que ce ne fût qu'un jeu, dix ans après, de le coucher sur le papier. Et j'ose certifier que rien, dans ces notes rétrospectives, n'est ni arrangé, surfait, outré, ou simplement imaginé. Tout y est vrai, direct, comme ce fut vu, contemplé, vécu.⁶

Le Voyage rétrospectif s'inscrit tantôt dans le prolongement, tantôt dans un rapport polémique à la tradition. Si dans la littérature du XIX^e on assiste à la théâtralisation de l'Orient, qui se fait découper en une série de scènes typiques, des villes touristiques et des visites obligées, qui suscitent le plus souvent des descriptions uniformes, Hellens ne suit pas l'itinéraire consacré. Il ne se laisse pas séduire par les ruines – il n'est pas « amateur de beaux restes » – mais par les villes et surtout par le désert et la mer. A une esthétique de l'exotisme historique, il oppose une valorisation du présent, des villes grouillantes de vie. Le culte du souvenir est remplacé par la saisie du réel dans sa spontanéité. L'Orient existe chez Hellens autrement que de façon rétrospective et le présent n'est plus le sujet d'une ellipse temporelle qui pourrait le discréditer.

La structure du texte relève du même jeu d'identification et de distanciation face au récit de voyage traditionnel. Celui-ci se construit autour d'une pratique de la discontinuité, sous la forme des « croquis », des « notes », des « impressions fugitives » (termes employés dans la majorité des préfaces). L'élément responsable de la cohérence de l'œuvre est la reproduction de la diversité, de l'aspect apparemment hétéroclite et hybride des sensations vécues et des images vues, par l'intermédiaire d'une individualité créatrice. Hellens organise cependant ses réflexions de façon à aboutir à une vision finale unitaire, dont il peut dégager des significations artistiques, esthétiques, anthropologiques.

Le texte rappelle sous certains aspects la « périégèse » antique, qui désignait une relation de voyage, à caractère plus ou moins scientifique et avec une part de généralisation concernant surtout les mœurs et le caractère des nations. Sans se rapprocher de l'analyse ethnologique qui s'appuie sur un savoir sociologique référentiel, Hellens devient parfois un observateur critique des mentalités orientales. Ce sont des remarques qui lui permettent d'esquisser un écart et de se revendiquer de façon constante d'un système socioculturel qui est celui de l'« homme du Nord ». A l'instar des écrivains-voyageurs précédents, dont l'un évoqué assez souvent, L. T.

³ Adrien Pasquali, *Le Tour des horizons. Critique et récits de voyages*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 91.

⁴ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

⁵ Gérard Genette, op. cit., p.184.

⁶ Franz Hellens, *Avant-propos au Voyage rétrospectif*, op. cit., p. III.

Lawrence, pour lesquels la tentative de s'adapter aux mœurs des Orientaux, ne va jamais jusqu'à l'oblitération de leur propre identité, Hellens met en scène un moi qui ne perd nullement ses droits et qui n'abandonne pas son européanisme.

Il ne s'agit plus dans son cas de s'approprier l'Orient en tant qu'Occidental, ni de hiérarchiser les cultures, mais de découvrir la différence et de la décrire tout en l'accompagnant de jugements. L'analyse de certaines composantes socioculturelles orientales se fait en fonction d'un code occidental. Un exemple de mise en présence des deux codes opposés, ayant comme effet une perversion des termes qui viennent nommer une coutume, se retrouve dans un épisode qui évoque un cortège d'« étranges pleureuses ». Assis à la terrasse d'un café, le narrateur surprend une procession de femmes voilées, suivies par des fiacres entièrement fermés et dont les portières sont couvertes de stores. La solennité du défilé à laquelle s'ajoute un fond sonore monotone, assimilable à une « mélodie de grillons, rythmée et ininterrompue » sont des composantes qui, « aux yeux de l'Européen », contribuent à l'identification d'un événement tragique, en l'occurrence un enterrement. De façon paradoxale, conformément au code social arabe, « cet enterrement, ces funérailles [...] c'est un mariage. Les femmes conduisent la mariée à l'époux » (p. 15). L'historiette de cette confusion humoristique sert, entre autres, d'appui aux réflexions discursives du narrateur sur la constitution et l'insertion du couple dans la société musulmane. Le côté didactique de l'épisode est d'autant plus évident que le fragment intitulé « Noces » procède d'une certaine structure. Il s'ouvre avec une digression sur le rôle de la fatalité dans la constitution du couple, exemplifie ensuite cette hypothèse par l'anecdote que nous venons de citer et s'achève par une interprétation symbolique de cette pratique maritale illustrant « la soumission du couple à la loi divine [...] ; la reconnaissance du hasard [...], ce goût du jeu qui prend ici l'allure du génie » (p. 15) et par des considérations ironiques portant sur les « soupapes » et les « menues compensations » que la conscience arabe s'offre face à ces contraintes. Néanmoins ce que cet épisode réussit à mettre en évidence, du point de vue esthétique, c'est la façon dont deux codes socioculturels opposés peuvent connoter positivement ou au contraire, négativement, les pratiques signifiantes d'un cérémonial.

La réalité à l'œuvre

L'expérience immédiate n'est pourtant pas primordiale dans ce récit presque entièrement focalisé sur la perception du narrateur-protagoniste. Ce dernier est avant tout une conscience créatrice. Il visite les sites à peu près comme des expositions, comme des lieux qui lui permettent de mettre en relation images, objets et des sons, en offrant de multiples voies de contemplation et de combinaison selon les déambulations (physiques et surtout esthétiques) du visiteur. Le suivre signifie assister à la transformation du vécu, devenu un simple prétexte, en une vision que le voyageur se forge du pays visité. Il n'est pas inutile de rappeler que Hellens n'écrit pas un journal de voyage, notant des impressions au fur et à mesure qu'il les vit, mais il rédige son récit après coup, à un intervalle temporel assez important. Si le voyage a été un moyen de confronter sur place sa culture littéraire et artistique avec la réalité, sa rédaction comportera une liste de représentations qui associent souvenirs personnels et images culturelles.

Ainsi, à l'instar des écrivains-voyageurs du XIX^e siècle, Hellens est séduit par une image féminine de l'Orient. Un tableau de vie quotidienne – des femmes portant des jarres en terre cuite remplis d'eau – devient le point de départ d'une série d'équivalences mythiques. Plusieurs topoï s'y retrouvent. « L'amphore biblique », en tant qu'objet d'art représentatif de l'Orient, est souvent associée à une figure de la fertilité. La relation de contiguïté avec l'eau qu'elle contient et avec la terre dont elle a été modelée renforce la symbolique maternelle. La superposition, « par contraste ou similitude » de deux formes débouche sur un transfert identitaire : le contour de l'amphore, « voluptueusement arrondie », renforce celui de la « hanche de la porteuse » sur laquelle elle s'appuie :

Au soleil de midi comme au crépuscule du soir la silhouette humaine et la silhouette de l'amphore prennent une forme identique. J'ai été frappé plus d'une fois, en parcourant les rues de Kairouan ou de Tunis, par la ressemblance d'une silhouette féminine enveloppée dans sa robe et ses voiles, avec la forme élémentaire et définitive de l'amphore. (p. 50)

Selon le code esthétique occidental, tributaire à un imaginaire féminin de l'Orient comme terre de la découverte et de la conquête, cette image devient emblématique pour toute une contrée : « L'amphore, qui appartient à l'Orient, prend la forme même de l'Orient » (p. 50). Le jeu des images superposées : amphore – femme – terre – Orient est renforcé par le renvoi à une représentation picturale de l'Orient biblique. Si « majesté et douceur des femmes, c'est tout l'Orient » (p. 51), ces composantes font écho à une illustration de Gustave Doré, que le narrateur prétend avoir contemplée pendant son enfance. Cette dernière montre un « groupe de femmes aux longs voiles revenant de la rivière, l'urne sur la tête, tandis que deux autres femmes se penchaient au bord de l'eau, les bras tendus vers la corbeille d'osier où reposait Moïse enfant, endormi » (p. 50). Hellens construit ses essais autour des tensions associatives entre les observations faites *in situ* et l'intertexte artistique : l'observateur perçoit une image empirique selon des schémas picturaux ou bien il associe un tableau de vie à une œuvre d'art, en les situant sur le même plan artistique.

Un autre exemple où image et intertexte visuel fusionnent est la scène de piété masculine, qui fait apparaître un homme portant sur ses bras un autre, malade et immobilisé, le couple descendant une vieille rue, dont la trajectoire se prolonge dans le ciel. La « vision du bon Samaritain » a une forte composante visuelle, annoncée dès le titre du fragment « Constantine. Deux tableaux ». La description laisse transparaître la fascination qu'exercent sur Hellens les arts visuels, notamment la peinture :

Dans une des rues du vieux Constantine, de celle qui montent pour n'aboutir, dirait-on, qu'au bleu du ciel, j'ai vu descendre un homme en burnous portant dans ses bras un paralytique demi-nu, d'une maigreur squelettique et qui regardait le ciel. Où cet homme allait avec son fardeau ? Il n'avait pas l'air pressé, ni embarrassé par cette charge. On eut dit qu'il la portait de toute éternité, par pitié ou par habitude. (p. 59)

Hellens opte souvent pour l'*ekphrasis* comme mode narratif, grâce auquel les personnages, les situations s'imposent au lecteur, comme si l'instance narrative était devenue un simple pinceau. Cette figure de rhétorique doit être comprise ici dans son sens premier, celui d'un exercice verbal imposé à l'orateur, qui doit provoquer un effet de visualisation spectaculaire appelé *enargeia*. La description exhaustive de l'objet parvient à faire apparaître l'objet devant les yeux de l'auditoire. Le concept subit un déplacement sémantique dans la rhétorique moderne, identifiant l'objet décrit à une œuvre d'art, aspect auquel nous reviendrons dans la troisième partie de cette étude. Nous retenons pour le moment la finalité esthétique de cette pratique rhétorique : séduire les auditeurs ou les lecteurs et les transformer en spectateurs. Les peintres que l'écrivain évoque en marge de ses descriptions - Delacroix, Rubens, Rembrandt - ont choisi eux aussi comme thèmes de prédilection des scènes bibliques. La perception que Hellens donne de l'univers oriental allie la réalité et le génie artistique. À l'inverse de la démarche habituelle, où l'œuvre d'art est censée reconstruire la réalité, *Le Voyage rétrospectif* valorise le réel même en tant qu'œuvre d'art. La perception du monde empirique est, sinon identique à la perception de l'œuvre, au moins de la même nature. Il ne s'agit pas seulement de réactualiser et de redécouvrir des œuvres d'art consacrées, ni d'identifier des scènes authentiques analogues, mais de contempler un paysage comme l'on contemple une toile. La perception devient réflexion esthétique. Des figures, des poses typiques, des schémas compositionnels, des coloris semblent soutenir l'hypothèse d'une nature artiste. Figés dans l'immobilité et dans le silence, au point de se confondre à des mannequins, les protagonistes, des « mendiants, masculins ou féminins », sont des spectres prêts à se métamorphoser en images. Les descriptions de Hellens, qui gravitent autour d'une importante

composante visuelle et utilisent le présent à valeur atemporelle, peuvent être lues comment autant de fragments de critique d'art :

Une vieille mendiante accroupie contre le mur, le visage noir couvert de pustules et mangé par les mouches ; cet être humain se voile dans un châle, une loque, dont elle agite de temps en temps un coin pour chasser les mouches. D'autres mendiants, masculin ou féminins, tout le long des couloirs, au soleil et à l'ombre, confondus avec l'ordure, devenus ordures et tout brillants d'ordures, chantent ou se taisent, tendent des mains ou demeurent sans bouger et comme indifférents à ce qui se passe. Ils ont l'air de dormir. Ils prient ou ils rêvent. Plusieurs sont aveugles. Quelques-uns beaux comme des Rembrandt.

On peut se demander ce qui est le plus étonnant dans ces rues : le miracle de cette saleté rayonnante ou celui des ors, de l'argent, des soies précieuses, des cuirs rouges, des gemmes et des cuivres, orchestre de couleurs, ininterrompu, conduit par le plus puissant des maîtres : le soleil ?

Aucun doute : dans l'éclairage artificiel de ses tableaux, Rembrandt avait deviné l'Orient. Il avait l'Orient en lui. (p. 6-7)

L'impact de l'image sur l'écriture de Hellens provoque une sorte de « mise en spectacle » du monde, car les personnages et les situations sont typifiés, théâtralisés. Des instantanés représentatifs deviennent des images archétypales de la peinture classique. Les effets de la propulsion ekprastique de son écriture renvoient à ce que Else Jongeneel appelait, à propos de l'œuvre de Claude Simon, les « pouvoirs transgressifs » du texte : « des scènes de la vie de tous les jours [...] se transmutent en photos sous le regard médusant du narrateur ».⁷ La perception ne se réduit donc pas à une saisie de formes, de structures, d'agencements spatiaux, mais elle est filtrée et schématisée par des éléments qui deviennent des modèles d'une lecture possible de la peinture, celle de Rembrandt en l'occurrence.

Sans doute, l'observateur fait-il partie de l'ensemble de sujets observateurs qui peuvent fonder, selon Hume, une « norme du goût ». Il renvoie au critique idéal qui « ne manque ni de délicatesse, ni de bon sens, ni de la fréquentation des œuvres, ni d'impartialité, et qui s'est astreint à la pratique des arts et à la comparaison de leurs productions »⁸. Un détail d'ordre biographique apporte un éclairage supplémentaire sur cette propension au visuel. Voulant être peintre, Hellens étudie le dessin et l'aquarelle. Il s'exerce aussi dans la critique d'art, ses essais portant surtout sur la peinture contemporaine, notamment belge. De plus, il collabore avec des peintres et des dessinateurs à l'illustration de ses livres.

Le voyageur est attiré surtout par l'irruption de la lumière dans le tableau ainsi que par son rapport à l'ombre. La fascination de Hellens pour le soleil est celle de l'homme du Nord qui découvre l'éclat du Midi. Cette découverte, faite pendant son premier séjour sur la Côte d'Azur, n'est pas un pur accident biographique. Toute son œuvre témoigne d'une attention particulière accordée aux fonctions symboliques de la lumière et des ténèbres. La lumière « poussiéreuse, directe et dure » de l'Afrique agit sur les couleurs qui deviennent « éblouissantes ». Néanmoins, tandis que le paysage est plongé dans une ambiance aveuglante, le voisinage de l'ombre engendre le contraste et rend l'image claire. Pour la sensibilité visuelle de Hellens, la façon dont une tache de lumière s'imbrique dans l'obscurité d'une rue devient le ressort d'un nouvel appel à l'univers pictural occidental :

Les peintres font remarquer qu'un coup de rouge, d'une teinte vive, dans un tableau d'ensemble un peu sombre et diffus, relève le tout, jette le spectateur dans l'allégresse. Les grands artistes, Rembrandt, Rubens, Delacroix, ont compris cela. Désormais aucun paysage, pas le moindre coin de rue, ne manquera de cet aliment miraculeux, flamme dont la nécessité

⁷ Else Jongeneel, « Vision lectorale et effets d'image » in Béatrice Bloch et al., *Art, regard, écoute. La perception à l'œuvre*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2000, p. 96.

⁸ Carole Talon-Hugon, « Hume, *De la norme du goût*. La voie moyenne de l'expertise » in Régine Pietra, *Esthétique des goûts et des couleurs*, Grenoble, 1998, p. 172.

est indiscutable, mais dont on ne peut dire pourquoi elle se montre là. Nul artiste ne l'y a mise ; elle relève du hasard, éternel miracle des hommes et de la nature. (p. 5)

Evoquant le cas de Delacroix, les convergences littérature-peinture ne s'arrêtent pas aux décors lumineux de la terre orientale. Le chromatisme intense et l'aspect bigarré représentent pour le peintre la source d'un choc esthétique. Ses toiles orientalistes, inspirées par son voyage africain (1832), associent au tumulte des couleurs les formes en mouvement pour représenter un monde excessivement dynamique. La même impression transparaît de la description que Hellens consacre aux rues « grouillantes d'une étrange population », où s'agit une peuplade qu'il définit en termes de « fourmilière », « volière », « ruche ». Le coloris joue un rôle primordial dans la saisie de cet Autre, qui a l'aspect exotique d'un « oiseau des îles ». Les costumes déploient des couleurs « nouvelles pour l'Européen », « exaspérantes » même :

Cette couleur des costumes en Afrique, dans les grands rassemblements est indescriptible et, du reste, à mes yeux de classique, d'un pittoresque outré. Les couleurs arabes, l'œil aussi bien que le goût s'en fatigue vite, il vient un moment où on ne peut plus les supporter. Les couleurs de la nature se montrent toujours sobres. Mais l'homme abuse des siennes ; du moins c'est ce qu'il semble. Sans doute suis-je injuste en cela comme en toutes les choses qui restent fermées à mon esprit ; une des données du problème oriental doit m'échapper, je le sens. Il doit y avoir, dans cette débauche des couleurs vestimentaires, un besoin que je ne m'explique pas. (p. 39)

Cette impression de tape-à-l'œil implique une évaluation de la part de l'observateur. L'image perçue est inséparable d'une réaction subjective et d'un jugement esthétique. Son contenu descriptif, qui focalise sur l'aspect brillant, dépourvu d'harmonie, sur la combinaison criarde de couleurs, est doublé par le rejet de l'image. Les implications évaluatives des termes employés, tels que « pittoresque outré », « débauche des couleurs vestimentaires », dérivent en partie d'un usage traditionnel attaché à un certain canon, à une certaine « norme » de goût. Hellens se réclame non seulement d'une mode vestimentaire occidentale, mais d'un courant esthétique qui prône la mesure et l'harmonie à travers « [s]es yeux de classique ». Les attributs de cette image sont transcrits non par des adjectifs, mais par des verbes qui indiquent notamment la réaction de l'observateur, dont le goût « se fatigue » et ne « peut plus supporter » la vue. L'esthétique se colore ainsi de l'esthésique. Mais le voyageur ne revendique pas moins la part du goût en tant que sentiment ou sensation. Puisque, s'il avoue être conscient d'une certaine qualité, que d'autres puissent remarquer et apprécier, il se réserve le droit de ne pas l'aimer.

Ainsi, si l'on refait le trajet de l'expérience esthétique vers l'objet qui l'occasionne, il est possible de déceler le système de pensée de son auteur, de découvrir les qualités et les modalités de leur attribution à différents objets. Chez Hellens, l'existence de certains « règles du goût » est d'autant plus évidente qu'elles sont constamment confrontées à la réalité. Dans la mesure où il y a mise en forme du voyage, il y a « esthétisation » du récit, voire sélection, transformation, comparaison. A travers ces références intertextuelles, l'écrivain incorpore le réel dans son système idéologique et esthétique. Il se rapproche ainsi du profil qu'esquisse Hume d'un juge qui est « quelqu'un accoutumé à voir, à examiner, à peser la valeur des réalisations de diverses sortes qui ont été admises dans des époques et des nations différentes » et donc « habilité à juger des miracles d'une œuvre qu'on lui présente et à lui assigner le rang qui lui revient parmi les productions du génie ». ⁹

Voyageur, écrivain et critique d'art

⁹ David Hume, *De la norme du goût*, op. cit., p. 92

Le voyageur, même s'il rejette une version érudite du récit de voyage, se retrouve souvent dans la posture du contemplateur situé devant un objet d'art. L'écriture transcrit alors la perception esthétique en acte. L'*ekprasis*, dans l'acception que lui donne la rhétorique moderne, celle de représentation d'une œuvre d'art réelle ou fictive dans un texte littéraire, remplace la narration et ralentit le rythme de l'événement évoqué. Elle repose sur la description, mais dans le cas de Hellens, une description ouverte vers la réflexion esthétique et philosophique. La perception de l'architecture arabe, des tapis, des objets artisanaux, s'enrichit par des mises en relation avec d'autres tableaux, couleurs et arts. L'*ekphrasis* se poursuit alors au-delà de la présence de l'objet artistique, le sujet faisant appel à l'imagination, au savoir, à la réflexivité.

Les descriptions relèvent d'une rhétorique de l'*ekphrasis* par la présence de certains concepts et artefacts. Dans le fragment intitulé « Sur l'art arabe » Hellens essaie une définition de l'art arabo-musulman. Celle-ci rassemble des attributs à contenu général dans une approche heuristique qui énumère et nomme formes et couleurs pour les interpréter ensuite spontanément, en apparence sans s'appuyer sur des connaissances préalables. Cet art se remarque par son caractère « monumental et décoratif », « mi-religieux, mi-profane », « populaire », « collectif ». La suite des prédicats descriptifs, à caractère objectif, qui vise plutôt l'ensemble de la production artistique arabe redevable à une *forma mentis* et à un style particulier de penser et d'exécuter l'art, est interrompue par un jugement frappant par stéréotypie :

Quels que soient la beauté et l'élégance des proportions, le charme des motifs et des développements, cet art reste un art mineur aux yeux de l'Européen habitué aux grandes créations du génie libre. (p. 27-28)

Le terme « art mineur » rappelle une distinction plus générale que l'histoire de l'art et l'esthétique introduisent dans l'ensemble des arts et des genres littéraires, insistant sur le caractère ornemental de ces arts appliqués. Il se charge en outre d'une attitude dépréciative de la part de l'observateur à l'égard de l'objet contemplé. Cette remarque est atténuée, car l'observateur ne manque pas d'identifier, d'une part, la coexistence de l'arabesque, du « feston », des « broderies » et d'autre part, le côté monumental, la capacité singulière de « faire grand avec des moyens modestes ». Hellens choisit en effet de focaliser sur l'architecture, ainsi que sur l'art des tapis orientaux. La peinture n'est jamais convoquée, possiblement en raison du constat que « l'art arabe ne souffre aucune représentation » (p. 28). Carence suppléée, certes, par la tendance constante de l'observateur de retrouver dans les tableaux vivants des villes des schémas compositionnels et des gammes chromatiques des chefs d'œuvres de la peinture européenne.

Après avoir été soumis à un regard englobant, l'art arabe est analysé par le biais de différentes œuvres, qui en condensent les règles de construction. L'observateur isole des objets emblématiques qui illustrent des lois formelles (plastiques, musicales, narratives), applicables à tous les domaines artistiques. Pour le narrateur, l'Orient se présente sous un double aspect, visuel et musical, et ses leitmotifs sont l'arabesque et la fugue. Ces deux éléments homologues, mais s'articulant dans des registres artistiques différents, procèdent d'un motif central, d'une intuition originaire qui est à la base de tout un système esthétique.

Si l'arabesque se révèle incompatible avec la sensibilité artistique de « l'homme du Nord », pour lequel la « richesse est une valeur toute intérieure », il se situe en revanche au cœur d'un système esthétique complexe :

Pourtant dans cet art étrange, on en revient toujours à l'ornement, à ce qu'on a nommé d'une façon claire et définitive l'arabesque. Mais ce qui ne paraissait tout à l'heure que pur amusement décoratif, prend un autre caractère maintenant que nous y avons regardé de plus près. Cet entrelacement continu de lignes, de courbes, d'ovales, de losanges, de toutes les figures

géométriques rappelant plus ou moins les formes de la nature végétale, n'est pas pur divertissement de miniaturiste penché, la loupe à l'œil, sur la page à couvrir ; ni cette féerie d'or et de couleurs vives, appliquées aux moulures et aux marbres taillés, simple jeu de kaléidoscope, pour le plaisir et la distraction des yeux. (p. 29)

Au-delà de la mise en évidence des principes structuraux de l'arabesque, dont la symétrie et la répétition, la simplicité du schéma initial et la richesse de l'ornementation visant à combler le vide, Hellens découvre le goût du « mystère » et de l'« illusionnisme ». Un certain rythme, un dynamisme, un mouvement s'insinuent dans la multiplicité des formes. Leur redondance et complémentarité suggèrent l'existence d'une supra-structure qui se laisse à peine entrevoir. De plus la symétrie et la répétition créent la suggestion de l'inachevé et de l'instantanéité, d'une œuvre qui se construit spontanément sous les yeux du contemplateur.

Toutes ces composantes seront ré-inventoriées dans la définition de la musique arabe. L'observateur découvre un pattern universel, commun aux arts visuels et musical. L'œil et l'oreille sont convoqués à titre d'égalité pour rendre compte d'un aspect harmonieux par sa cohérence de ce monde. Si l'arabesque a comme homologue musical la fugue, en tant qu'art de la fuite et de la poursuite, de l'imitation et des variations d'un thème principal, le choque chromatique provoqué par le mélange des couleurs vives trouve un correspondant dans l'« incroyable cacophonie » des rues, qui confond voix, chants et musiques. Tandis que la vue reste un sens en quelque sorte extérieur, touchant superficiellement le sujet car l'objet demeure à distance, l'ouïe est agressée par l'intrusion de l'objet musical dans le moi de l'écouteur. La musique envahit l'homme, le pénètre. Les nombreuses métaphores du « transport » suggèrent qu'on peut se laisser emporter par les aires écoutées, mais que l'on se sent agressé par une musique qui s'infiltré toute seule dans l'oreille, sans laisser la possibilité de s'en débarrasser. Dans ses *Documents secrets*¹⁰ Hellens se décrit soi-même comme un « esprit musical », qui n'hésite pas à fermer les yeux et à déléguer la perception à l'ouïe ; les sonorités de la langue lui procurent un premier aperçu d'une image qu'il contempera par la suite et suffissent parfois à connaître et intérioriser l'objet. Par exemple, dans le *Voyage rétrospectif* le narrateur est le sujet d'une double expérience auditive, tour à tour, dysphorique et euphorique. Le voyageur plonge dans le climat auditif d'« une formidable pétarade musicale » produite par une multitude de phonographes, fonctionnant tous à la fois dans la même rue :

... qu'est-ce qui m'a le plus frappé dans cette marche à l'aventure à travers une ville inconnue au sein d'une civilisation nouvelle pour moi ? [...] C'est une curieuse rumeur entendue à l'entrée de la rue la plus populaire et la moins étroite de la ville ancienne, la rue El-Halfaouine, vers la tombée du soir. [...]

Et ces voix humaines et surhumaines, entendues tout à l'heure, c'est le concert de vingt, peut-être trente phonographes à pavillon, fonctionnant tous à la fois. Chaque café en possède deux, trois ou même plus. La rumeur de tout à l'heure est devenue une incroyable cacophonie où se mêlent les voix gutturales des vivants, criant pour se faire entendre, et de tous les chants du monde, de toutes les musiques, parmi lesquelles domine la mélodie arabe, ce chant indéfinissable, cette fugue éternelle d'une race qui se fuit et se cherche, semble courir après elle-même comme après une ombre. (p. 7-8)

Ce fond sonore est rejeté car dominé par la disharmonie et l'excès. Même si l'observateur se revendique d'un goût raffiné par sa culture musicale, sa réaction suggère également que l'art passe par le corps. La profondeur de sa réaction peut être définie en termes viscéraux, selon le modèle de Michel Philippon, pour lequel « entendre, c'est aussi, c'est surtout peut-être entrer

¹⁰ Franz Hellens, *Documents secrets (1905-1956). Histoire sentimentale de mes livres et de quelques amitiés*, Paris, Albin Michel, 1958.

en vibration sympathique ou antipathique avec les harmonies inaperçues du son fondamental, seul officiellement reconnu. »¹¹ Le jugement de goût semble se dissoudre dans la physiologie. L'audition dépasse l'entendement, ce n'est plus le cas de raisonner, mais de résonner, de réactionner, de réagir. L'esthétique nuance définitivement la perception esthétique.

Mais, si l'audition devient *aisthesis*, sensation, manifestation de la sensibilité, c'est aussi grâce à l'investissement de l'artiste. Ainsi, une deuxième expérience musicale, cette fois-ci qualifiée en termes de « surprise heureuse », évoque un concert arabe pendant lequel le narrateur « frémit » dans le rythme de la salle entière. L'interprétation se remarque par une incroyable énergie, une sorte de pathos qui incite les artistes non seulement à entrer en compétition, mais à se surpasser afin de « parvenir au premier degré du lyrisme ». Ce n'est pas alors étonnant si la chanson qui met en contact le corps émetteur et le corps récepteur stimule chez ce dernier une réponse immédiate, si le vécu artistique du narrateur acquiert la même ardeur dont témoigne l'exécution artistique. Une correspondance étroite s'institue entre *aisthesis* et expérience esthétique. L'œuvre d'art devient un dédoublement et un prolongement de l'être humain, elle le renvoie à lui-même et lui permet de s'auto-dépasser. Les remarques de Hellens s'inscrivent ainsi dans le sillage de la réflexion européenne de l'époque sur l'Orient : la grande révélation que ce monde provoque est la découverte de l'homme au cœur de tout acte créateur : « ici c'est l'homme qui joue le premier rôle et non pas l'interprète, l'homme qui crée le chant en chantant » (p. 22)

Et cet acte créateur est fait de répétitions et symétries. Par exemple, la musique que produisent les deux chanteuses accompagnées des deux guitaristes est dominée par l'improvisation, par le développement instantané d'un thème, proposé par les musiciens et complété par le public. La chanson, tout comme la mélodie, n'a pas un aspect linéaire, mais spiralé, car faite d'expositions, réexpositions, développements, « perpétuelle reprise » et « suite de recommencements ». Hellens identifie ainsi progressivement la musique orientale à la fugue :

Un des caractères du concert arabe, c'est qu'il ne finit pas. Il n'a pas l'air non plus de commencer. Il se poursuit sans interruption, ou plutôt c'est une perpétuelle reprise, une suite de recommencements qui ne sont en réalité que des détours à la même chose, avec des mouvements à peine variés, mais d'autres dispositions, un effort qui grandit, se développe nourri de sa propre matière. (p. 23)

Les points initial et final manquent, ce qui donne à la mélodie son caractère inachevé. Elle suggère un hors plan dont la partie jouée ne découpe qu'un fragment. Le concept central qui structure l'ensemble des manifestations artistiques – architecture, musique, tapis – c'est le goût du mystère et de l'illusion. Celui-ci se nourrit de la prolifération des formes, ce par quoi l'artiste vise « à se dégager de la réalité objective », à se « délivre[r] de l'obsession du présent trop semblable à lui-même ». Le réseau de « lignes, de courbes, d'ovales, de losanges, de toutes les figures géométriques » ainsi que le « jeu de kaléidoscope » des couleurs, la succession des plans architecturaux « diversement éclairés et colorés » qui vont de pair avec « les épisodes des contes arabes, jamais achevés, toujours continuant » se revendiquent tous, selon Hellens, d'un même principe originaire: la « recherche inlassable d'un idéal qui fuit sans cesse » (p. 30).

Conclusions

¹¹ Michel Philippon, « Esthétique, épidermique, critique viscérale » in Régine Pietra, *Esthétique des goûts et des couleurs*, Actes du colloque international tenu à Grenoble les 16, 17 et 18 septembre, 1997 ; Recherches sur la philosophie et le langage, No 20, 1998, p. 93.

Empruntant la forme d'un récit de voyage, l'œuvre de Franz Hellens se rattache partiellement à la tradition du genre, tel qu'il se développe dans la littérature européenne à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. Malgré la naïveté d'un regard neuf et une attitude esthétique qui se veut subjective, le texte de l'écrivain belge garde certains déterminants de la littérature de voyage. Si l'imaginaire de l'étranger apparaît comme marqué par le goût de la différence, par la perception de l'Autre comme altérité fondamentalement opposée à soi-même, c'est parce que le l'écrivain voyageur interroge l'univers nord-africain en s'appuyant sur un système socioculturel propre à « l'homme du Nord ».

Mais ce qui singularise *Le Voyage rétrospectif* est son importante dimension esthétique. Celle-ci transparaît des séquences narratives et descriptives, où les notions de goût, de jugement et de norme esthétiques interviennent dans la représentation des contrées parcourues par le narrateur. Les scènes quotidiennes dialoguent avec des chefs d'œuvre de la peinture occidentales, tandis que la musique arabe laisse transparaître les principes de la fugue. L'esthésique et l'esthétique s'entrecroisent afin de dégager le concept fondateur d'un art que Hellens apprécie comme unitaire. Son caractère inachevé se conjugue avec la recherche d'un idéal qui se dérobe, mais que le pathos de l'artiste ainsi que celui du spectateur ne cesse de poursuivre.

BIBLIOGRAPHY

- Berty, Valérie, *Littérature et voyage. Un essai de typologie narrative des récits de voyage français au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Bloch, Béatrice et al., *Art, regard, écoute. La perception à l'œuvre*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2000.
- Dubos, J. B., *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719, réed. E. N. S. B. A., 1994.
- Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- Gomez-Géraud, Marie - Christine ; Antoine, Philippe (sous la dir. de -), *Roman et récit de voyage*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001.
- Hellens, Franz, *Documents secrets (1905-1956). Histoire sentimentale de mes livres et de quelques amitiés*, Paris, Albin Michel, 1958.
- Hellens, Franz, *Le Voyage rétrospectif : Impressions d'Afrique du Nord*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000.
- Hume, David, *De la norme du goût*, 1657, in *Les essais esthétiques II*, trad. R. Bouveresse, Vrin, 1974.
- Moureau, François (sous la dir. de -), *Métamorphoses du récit de voyage*, Actes du Colloque de la Sorbonne et du Sénat (2 mars 1985), Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1986.
- Panofsky, Erwin, *L'œuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard, 1969.
- Pasquali, Adrien, *Le Tour des horizons. Critique et récits de voyage*, Paris, Klincksiek, 1994.
- Pietra, Régine (sous la dir. de -), *Esthétique des goûts et des couleurs*, Actes du colloque international de Grenoble (1997), Recherches sur la philosophie et le langage, N° 20, 1998.

BETWEEN HISTORY AND STORY (THE ADVENTURE OF REWRITING THE PAST CONTEMPORARY ROMANIAN LITERATURE)

Catrinel Popa

Lecturer, PhD., University of Bucharest

*Abstract: This article will explore three of the most representative contemporary novels on historical topic published in Romania after 2000 – *Dulcea poveste a tristului elefant* (Diana Adamek), *Viața lui Kostas Venetis* (Octavian Soviany) and *Manuscrisul fanariot* (Doina Ruști). Starting from the assumption that such writings belong to a coherent and recognisable sub-genre (a category similar, in many respects, to the neo-historical fiction in vogue nowadays in the Anglo-Saxon area), we'll try to identify and analyse those peculiarities which turn these novels in "exoticized" representations of the past, intended not only to question – as historiographic metafiction did – the constructiveness of any kind of narration, but also to ponder on collective memory's unresolved legacies.*

Key-words: neo-historical prose; exoticism; contemporary fiction; memory; Phanariot period

Dacă în spațiul anglo-saxon fenomenul cunoscut sub numele de *neo-historical fiction* a căpătat în ultima vreme o anvergură considerabilă, confirmând, pe lângă inepuizabila fascinație exercitată de epocile revolute asupra spiritului uman, necesitatea revizitării și reinterpretării trecutului, literaturile din estul Europei (și, în general, din regiunile afectate de „complexul periferiei”), nu au rămas nici ele indiferente la magnetismul pe care îl exercită diferitul, insolitul, exoticul. O demonstrează cu prisosință scrieri ca *Dulcea poveste a tristului elefant* (Diana Adamek), *Viața lui Kostas Venetis* (Octavian Soviany) și *Manuscrisul fanariot* (Doina Ruști), romane din care nu lipsesc strategiile de insolitare, de „exotizare”, când vine vorba despre resuscitarea atmosferei prea-tulburatelor secole al XVI-lea, respectiv al XIX-lea. Procedeele utilizate de autori ne trimit uneori cu gândul la voga realismului magic, alteori la *Monte Cristo* sau *Ivanhoe*, fără a ocoli însă reflecția implicată (inevitabilă, de altfel) asupra unor interogații de tipul: „Ce anume motivează, în zilele noastre, această întoarcere și reapropriere simbolică a trecutului?”, „Care sunt implicațiile utilizării unor practici discursive destinate să caute în trecut răspunsuri la problemele prezentului?” sau „Cum se explică tendința de a transforma trecutul în spectacol?”

Între “romance” și “novel”

Multe dintre romanele cu subiect istoric apărute în ultimii ani la noi și pe alte meridiane manifestă o evidentă aplecare către procedee și strategii discursive care seamănă izbitor cu cele caracteristice basmului sau producțiilor *fantasy* (literare sau cinematografice). Nu de foarte multă perspicacitate este nevoie pentru a constata că noul roman istoric își datorează popularitatea abilității cu care reușește să exploateze o înclinație definitorie pentru specia umană: aceea de a trăi prin procură întâmplări ieșite din comun, aventuri senzaționale, adeseori imposibil de conceput între limitele lumii date, de a explora, cu alte cuvinte, universuri care încalcă programatic principiile logicii binare și nu exclud transgresarea graniței dintre diferitele niveluri ale realului. Mai aproape de *romance* decât de *novel*, asemenea producții folosesc, de

obicei, un set de convenții caracteristice basmului, baladei, legendei sau mitului, putând fi plasate în relație cu ceea ce Norphrop Frye numea undeva aplecarea spre un feudalism arhaic sau al libidoului idealizat. Pe scurt, continuând o traiectorie generică al cărei punct de plecare poate fi descoperit departe în urmă, în romanele cavalești, în cântecele de gestă și în narațiunile eroice, noul roman de inspirație istorică mizează pe amestecul de miraculos și de verosimil, de invenție și de relatare factuală.

Rămâne, așadar, incontestabil faptul că apetența pentru mister și evenimente senzaționale, nevoia de poveste și de evaziune prin intermediul acesteia (definitorie pentru specia noastră, după cum au demonstrat de multă vreme, cu argumente solide, antropologii), reprezintă unul dintre principalele motive care au condus la succesul considerabil de care se bucură acest subgen în zilele noastre (dovadă, printre altele, că în anul 2009 a fost creat premiul *Walter Scott* pentru romanul istoric). Desigur, nu mai este nevoie să repetăm, succesul nu reprezintă întotdeauna o garanție a excelenței artistice sau a rafinamentului stilistic (de altfel multe dintre romanele neo-istorice contemporane nu sunt – la prima vedere – într-atât de sofisticate tehnic ca metaficțiunile istoriografice care le-au precedat), însă interesul manifestat din atâtea direcții față de noul avatar al venerabilului gen îi probează vitalitatea, arătând totodată că revizitarea trecutului reprezintă astăzi mai mult decât oricând o modalitate privilegiată (deși indirectă), de a încerca să ne înțelegem prezentul cu toate paradoxurile, crizele și impasurile sale.

Istoria ca spectacol

Că acest *trend* este simptomatic pentru lumea globalizată în care trăim o dovedește și numărul tot mai mare de studii teoretice consacrate fenomenului (Ann Heilmann, Mark Llewellyn, Elisabeth Wesseling sau Elodie Rousselot sunt doar câțiva dintre cercetătorii care au încercat, în ultimii ani, să conceptualizeze ceea ce începe să se contureze din ce în ce mai limpede ca un subgen de sine stătător).

Elodie Rousselot, de exemplu, a editat în 2014 un volum intitulat *Exoticising the Past in Contemporary Neo-Historical Fiction*, în prefața căruia propune o interesantă grilă de interpretare a prozei istorice contemporane. Pornind de la premisa că am avea de-a face nu atât cu o tendință de încorporare a trecutului în prezent, cât mai curând cu strategii de acomodare reciprocă între cele două teritorii, autoarea demonstrează că modalitățile de re-construire sau de re-scriere a trecutului în proza istorică actuală sunt foarte asemănătoare strategiilor pe care le presupunea, cu precădere în literatura de călătorie, recursul la categoria exotului. Ar fi vorba, în esență, de un demers similar de speculare a diferenței culturale (devenită mai accesibilă pe măsură ce este transformată în *performance*, în reprezentație). Întocmai ca în cazul exotismului, noul roman istoric ar urmări nu doar să descopere, ci și să creeze alteritatea, cu diferența că el nu mai operează, cum se întâmpla în însemnările de călătorie, pe orizontala spațiului, ci pe verticala timpului: “Din acest punct de vedere, susține Elodie Rousselot, conceptul de *exotic* ne pune la dispoziție o grilă relevantă prin intermediul căreia putem investiga rolul trecutului în romanul neo-istoric, cu deosebirea că dislocarea geografică definitorie pentru exotism este înlocuită în acest caz de distanța temporală. Exoticul înțeles în acest fel nu implică însă în mod necesar prezența unor ținuturi îndepărtate, a unor obiceiuri nefamiliare sau a unor personaje întruchipând figura străinului (deși în unele dintre romanele genului întâlnim toate aceste elemente). Esențiale devin, în primul rând, strategiile prin care trecutul ca atare este transformat într-un obiect insolit, și funcțiile pe care un asemenea construct al alterității le îndeplinește în noul roman istoric.”¹

Cât privește critica și exegeza românească recentă, o atenție particulară acordă fenomenului (re)scrierii istoriei Doris Mironescu care într-un studiu din volumul *Un secol al*

¹ Elodie Rousselot, “Introduction”, în *Exoticising the Past in Contemporary Neo-Historical Fiction*, Palgrave Macmillan, 2014, p.6 [trad. n., C.P.]

memoriei. Literatură și conștiință comunitară în epoca romantică constată că, după 2000 asistăm la o revenire în actualitate a temei istorice, reviriment cu atât mai surprinzător cu cât proza de acest gen nu mai îndeplinește astăzi vreo funcție de construcție sau de consolidare identitară, ci – dimpotrivă – urmărește mai curând o relativizare a reperelor considerate până nu demult imuabile – mituri fondatoare sau figuri canonice ale unei tradiții. În descrierea lui Doris Mironescu două ar fi funcțiile dominante ale acestor (re)scrieri: “o funcție critică, ce demistifică mitul trecutului ca fiind fabricat politic [...] și o funcție nostalgică, de identificare paradoxală a asemănărilor celei mai recente actualități cu o epocă îndepărtată, ceea ce conduce la o didactică a istoriei.”² Subscriu întru totul afirmației că ambele direcții presupun o importantă componentă metaliterară, dar cred – spre deosebire de criticul ieșean – că funcția “nostalgică” implică, dincolo de dimensiunea pilduitoare, de reflecția asupra limitelor relației prezentului cu trecutul, o importantă miză de natură estetică. Memoria însăși, ca mod de reprezentare, depinde – cum știm – în mare măsură de prezent, iar contaminarea nostalgică a trecutului reprezintă unul dintre numeroasele fenomene de distorsiune inerente procesului rememorării ca atare; această tendință naturală este dublată – fapt semnificativ – de estetizarea întâmplărilor și personajelor din epoci revolute. Noul roman de inspirație istorică – la noi și pe alte meridiane – manifestă interes față de aspectele bizare, macabre, insolite din trecut pentru că doar dublată de spectacol (așadar de un soi de “estetică” a istoriei), „didactica” poate să stârnească interesul publicului actual. Nu încapă îndoială că acest tip de proză a reușit să câștige adeziunea unui număr considerabil de cititori tocmai datorită acelor procedee (împrumutate adesea din arsenalul literaturii de călătorie sau de aventuri), care accentuează insolitul și straniețea trecutului, transformându-l în cele din urmă într-un obiect ambivalent, capabil să stârnească deopotrivă fascinație și repulsie, adeziune și rezervă. Pe scurt, într-un spectacol ambiguu, așa cum se întâmplă, de pildă, în romanul Dianei Adamek, *Dulcea poveste a tristului elefant* (2011) unde personajul central – Rudolf, ciudatul om-elefant – se mișcă pe granița fragilă ce desparte istoria de poveste.

Ipostaze ale alterității

Romanul acesta a fost socotit, cu îndreptățire, basm, parabolă sau Bildungsroman cu tramă de poveste, fără ca vreuna dintre etichetele amintite să reușească să epuizeze pe de-a-ntregul sensurile unei narațiuni polifonice, destinată să satisfacă nevoia de mister, de sens adânc și de trăire prin procură, pe măsură ce țese o intrigă deloc simplă și nici săracă în subtilități estete, menită – la limită – să pună în abis chiar iluzia eliberării din perimetrul circularității istorice, limitative și constrângătoare.

Plasată într-un preatuburat secol – al XVI-lea – narațiunea în centrul căreia se află Rudolf/ Roro, un cofetar neîntrecut, atins de o boală nemaîntâlnită, își poartă cititorii din Transilvania cnejilor Petrov, până la capătul celălalt al Europei, pe coasta lusitană cotropită de spanioli și de pe țărmul Bretniei până în strălucitoarea capitală a Imperiului Habsburgic. Încă de la primele pagini, cititorul – inocent sau avizat – este acaparat de aventura neasemuită a tristului om-elefant, monstru genial și întruchipare exemplară a Alterității, mesager ambiguu al unei istorii care se pierde în mit și poveste.

Poate părea surprinzător, dar în paginile cărții nu marea istorie capătă preeminență (deși sunt prezente destule personaje atestate documentar, de la împăratul Maximilian al II-lea, la arhiducele Rudolf, de la principesa Anna de Habsburg, la pictorul Arcimboldo), cât istoria micilor desfătări ale simțurilor și tensiunea marilor pasiuni interzise (din acest punct de vedere putem identifica conexiuni, pe firul intertextualității, nu numai cu *Călătoria elefantului*, a lui Jose Saramago, ci și cu *Ucenicul arhitectului* de Elif Shafak, roman nominalizat în anul 2015

² Doris Mironescu, "Spre secolul romantic. Memorie postcanonică în romanele anilor 2000", în vol. *Un secol al memoriei. Literatură și conștiință comunitară în secolul al XIX-lea*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2016, pp.257-283.

la *Walter Scott Historical Novel Prize*). Asistăm în toate aceste cazuri la puneri în scenă spectaculoase, la elaborate scenografii ale măririi și prăbușirii unor lumi, toate menite să prefacă trecutul într-un veritabil spectacol în măsură să uimească, să încante și mai cu seamă să satisfacă nevoia de evaziune a cititorului. Multe dintre aceste “reprezentatii” reușesc să stimuleze, în plus, reflecția asupra mecanismelor reprezentării artistice ca atare, chiar și atunci când este vorba de artefacte făurite din zahăr și marțipan, asemenea celor plăsmuite de neîntrecutul patiser-vrăjitor Roro, deținător al tuturor tainelor și savorilor artei sale: “[A]tât e de năucitoare alcătuirea de pișcoturi și creme modelate sub formă de casă, nu însă una oarecare, ci în toate asemănătoare celei în care a trăit. Are două odăi la etaj, cu ferestre prin care se poate vedea mobilierul, iar jos o frizerie și o bucătărie, cu vatră și plită, din care ies flăcări de zahăr roșu, cu vase, castroane, lighenașe, ba chiar și câteva foarfeci și un brici cu lama plină de spumă albă. Féliz își ține o clipă răsuflarea și apoi inspiră, da, miresmele le recunoaște, sunt ale vaniliei și scorțișoarei, ale caramelului și esenței de fragi, ale răzăturii de nucă, ale albușurilor bătute și coapte, ale pandișpanului și fondantului [...]”³

Macheta din pandișpan și fondant a casei din Camaret-sur-Mer în care Roro și unchiul Féliz locuiseră cândva, devine pretext pentru reflecția asupra efemerelor minunății ale artei (cea mai perisabilă dintre toate artele imaginabile, în acest caz particular), transformându-se într-o emblemă atipică a trecutului, a memoriei, a nostalgiei. Un spațiu ce închide în sine, ca într-o cochilie, ardoarea perfecțiunii și a dăinuiri prin desăvârșire, fascinația detaliului infinitezimal și mai cu seamă nostalgia unui timp pierdut, suspendat între iluzia și imposibilitatea întoarcerii.

Spre deosebire de Roro, Jahan, personajul central al romanului lui Elif Shafak, *Ucenicul arhitectului* învață să construiască – sub îndrumarea lui Mimar Sinan – case adevărate, poduri și moschei. Și nu este, nici pe departe, singura trăsătură care-i apropie pe cei doi. Atât patiserul Roro, cât și ucenicul arhitectului pot fi socotiți figuri exemplare ale alterității. Cel dintâi prin harul său ambiguu, de artist-vrăjitor și prin înfățișarea neobișnuită, de om-elefant (cu picioarele uriașe, acoperite peste tot de noduri, cu pielea invadată de cruste maronii, cu ciorchinele violaceu de negi atârându-i hidos deasupra nasului, ca un fel de trompă), cel de-al doilea prin asocierea cu mirajul depărtărilor (un sol plăpând, sosind, ca altădată Sinbad, pe o corabie, la curtea lui Soliman Magnificul și aducând pentru sultan un dar neobișnuit din partea șahului Indiei: un elefant alb, pe nume Chota. Cornacul și elefantul, legați printr-o afecțiune durabilă, străbat împreună marea istorie, sunt martorii domniilor a trei sultani – Soliman, Selim și Murad –, iau parte la bătălii (inclusiv împotriva ghiaurilor de pe malurile Prutului), asistă la scene pline de cruzime, la intrigi de harem și la procesiuni grandioase, fac față succesiunii năvalnice a întâmplărilor de tot felul, parcă decizi să se sustragă marșului implacabil al Istoriei. Dar aspectul cel mai interesant pe care îl au în comun cele două romane este, fără doar și poate, modul lor de a se raporta la trecut: istoria este privită, în ambele situații, ca alteritate absolută, iar reîvierea trecutului în ipostaza de reprezentare atrage atenția, fie și indirect, asupra caracterului factice, de construct, definitoriu pentru memoria postcanonică⁴, lipsită – după cum s-a observat – de sentimentul interior al necesității.

Spectaculoasa biografie a lui Kostas Venetis

Cu o arhitectură savantă, amintind de cea a *Decameronului*, acoperind întinderea câtorva decenii din miezul secolului al XIX-lea, romanul lui Octavian Soviany, *Viața lui Kostas*

³ Diana Adamek, *Dulcea poveste a tristului elefant*, Cartea Românească, București, 2011, pp. 80-81

⁴ Doris Mironescu preferă acest termen celui de „memorie postmodernă” (cu care este în parte sinonim), termen folosit de Pierre Nora într-un cunoscut studiu al său, *Entre Mémoire et Histoire: Les Lieux de Mémoire*. Ar fi vorba – simplificând foarte mult – de o simulare de gradul al II-lea a memoriei naturale, fenomen ce marchează sfârșitul unei „tradiții a memoriei”; fiind situată la uriașă distanță de ceea ce însemna altădată reîvierea trecutului, această memorie lipsită de sentimentul interior al necesității probează disponibilitatea nesfârșită a istoriei de a se lăsa manipulată. Teatralitatea rescrierilor ficționale cu subiect istoric poate fi mai bine înțeleasă dacă o privim din această perspectivă.

Venetis (2011) este tributar, în bună măsură, aceleiași perspective asupra trecutului. Urmând firul contorsionat al confesiunii unui muribund, textul ne poartă din mahalalele Salonicului până în capitala Imperiului Otoman, de pe malurile Bosforului pe cele ale Dâmboviței, din strălucitoarea capitală a Austro-Ungariei în atmosfera efervescentă a Parisului revoluționar și în cea decadentă a Veneției *fin-du-siècle*. Argumentul care justifică includerea acestei scrieri în categoria ce ne interesează aici nu este atât pretextul documentar și recursul la convenția misteriosului manuscris descoperit printr-o fericită întâmplare (nu poate fi ignorat totuși amănuntul că în “cuvintele de lămurire” din preambulul scrierii autorul își numește romanul “operă arhivistică”), cât mai cu seamă insistența cu care chestiunea autenticității este ridicată și subminată simultan. Pe de o parte, Kostas Venetis îi cere cu insistență iubitului său scrib să consemneze întocmai istoria pe care i-o relatează (“fără să lași deoparte nimic și fără să adaugi nimic de la tine” este o formulă repetată de Kostas cu insistența unui leitmotiv), povestitorul filozofând la răstimpuri și pe tema identității dintre “viața adevărată” și “viața scrisă” (“Tu ai în schimb datoria să mă ajuți cu condeiul, pentru care mâinile mele nu mai au destulă vârtute, iar dacă nu-mi așterni cuvântul pe hârtie întocmai [...], înseamnă că mi-ai luat și viața adevărată, și viața scrisă care până la urmă sunt una”⁵); pe de altă parte același povestitor strecoară când și când câte-o aluzie la falsitatea multora dintre aventurile relatate. Prin asemenea strategii pretenția adecvării la real este ironizată, iar verosimilitatea – deconspirată ca simplă iluzie. Delirul, coșmarurile, transa provocată de opiu – ingrediente adeseori amestecate în pasta povestirii – adâncesc, la rândul lor, ambiguitatea, zădărniciind încercările cititorului de a discerne rememorarea de halucinație în țesătura întâmplărilor istorisite. Romanul lui Octavian Soviany vădește, așadar o propensiune definitorie pentru proza istorică actuală (pe care Doris Mironescu o numește “postcanonică”), aceea de a concilia spectaculozitatea cu specularitatea, gustul pentru senzațional cu cel pentru butaforie și artificial, intriga picarescă și reflecția asupra reprezentării realului ca atare. Pe de o parte pasiuni interzise, complexe oedipiene, aventuri senzaționale, lovături de teatru, scene de tortură de o violență atroce, taine de nepătruns ș.a.m.d., pe de altă parte o foarte subtilă și discretă reflecție asupra memoriei, timpului, reprezentării artistice și răului în istorie. Nu trebuie deci să ne surprindă faptul că punerile în abis (realizate atât prin recursul la intertext, cât și prin acele proiecții onirice de care aminteam mai devreme), reduplicările de tot felul, într-un cuvânt, tot arsenalul de procedee autoreflexive (multe dintre ele gravitând în jurul venerabilului topos al lumii ca teatru), nu lipsesc din acest roman, după cum nu sunt absente nici scenele erotice insolite, amintind de inventivitatea Marchizului de Sade în materie. Nu întâmplător un pasaj din opera acestuia este ales drept *motto* al cărții: “Dacă povestașul nu devine amantul propriei sale mame din clipa în care aceasta l-a adus pe lume, atunci să nu mai istorisească niciodată”.

O bună parte din roman se petrece în Bucureștiul celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea unde moravurile fanariote n-au dispărut pe de-a-ntregul, iar viața politică nu duce lipsă de conspirații, intrigă, uneltiri, deasupra tuturor tronând figura malefică a lui beizadea Mihalache, cel ce supraveghează, ca o adevărată eminență cenușie, toate cele întâmplate în palatul principelui, la conacele boierești sau prin cancelariile Europei; are iscoade pretutindeni, în beciurile agiei și în birturile sordide din mahalale bucureștene, pe străzile orașului sau în subteranele sale mizere. Este temut și ascultat fără crâcnire, iar groaza pe care o stârnește în jur e amplificată de legendele, bârfele și zvonurile țesute de imaginația târgoveților: „În palatul lui, ascuns în fundul unei grădini se petreceau multe lucruri înfricoșate despre care negustorimea din Podul Calicilor povestea mai pe ocolite la o cană de tulpurel [...] Era vorba de răcnete care se auzau noaptea din dosul ferestrelor ferecate și de zornet de lanț ruginit, de umbre albe ce rătăceau printre platanii din parc la lumina luceafărului de dimineață și, mai cu seamă de fete de negustori, ba chiar de boieri, dispărute de la casele lor și găsite apoi cu burțile despicate –

⁵ Octavian Soviany, *Viața lui Kostas Venetis*, ed. a II-a, Polirom, 2013, p. 214

după ce petrecuseră preț de-o noapte în palatul lui beizadea Mihalache – prin lacurile de la marginea Bucureștilor.”⁶

Cartofor împătimit, „crud ca un lup” și „desfrânat ca o pisică sălbatică”, fost tovarăș de desfrâu al lui Cuza, eminență cenușie a Ministerului român de externe, beizadea Mihalache reprezintă înaintea de orice o întruchipare a Răului absolut, aparținând aceleiași familii de personaje ca Messer Ottaviano sau Principele lui Eugen Barbu. Chiar înfățișarea temutului boier îi trădează natura malefică (singurul său ochi își schimbă, în chip misterios, culoarea – e când negru ca smoala, când de un albastru „rece ca gheața” – și știm foarte bine cum sunt explicate, în superstițiile și eresurile populare anomaliiile fizionomice ale oamenilor „însemnați”); lui Kostas –nici el un neștiutor în materie de maleficii– chipul „străin de orice simțământ omenesc” al lui beizadea Mihalache îi recheamă în minte reprezentările iconografice ale diavolului zugrăvite în pridvoarele mănăstirilor grecești: „[Î]n timp ce îi iscodeam amănuntele chipului mi s-a năzărit dintr-o dată că recunosc în trăsăturile lui beizadea Mihalache semnele a ceva cunoscut, un ceva care îmi trecuse de nenumărate ori prin fața privirii, înghețându-mă cu fiecare prilej până-n afundul bojocilor [...] Închipuirea mea începu să lucreze: i-am pus la rezezeală chiorului o pereche de coarne răscrăcărâte în formă de seceră [...] Pentru o clipă m-a bântuit gândul că poate murisem în somn și sunt adus, ca urmare a strâmbătății mele din naștere, să plătesc, la tronul lui Scaraoțchi [...]”

Deși se poartă aidoma unui satrap oriental, beizadea Mihalache nu e totuși diavolul – după cum se convinge, în cele din urmă, Kostas, după ce descoperă că boierul citea ziarele (în pofida faptului că atmosfera pitorească în care se desfășoară intrigile pe care le țese ne trimite cu gândul la spațiul balcanic-oriental din *Kir Ianulea*), ci e doar “un mehenghi de bărbat uns cu toate alifiile”, față de care supușii nutresc deopotrivă fascinație și repulsie. Manoil (intertextualitatea onomasticii are aici rolul ei!), secretar și victimă a boierului, reprezintă cel mai concludent exemplu. Într-un moment de sinceritate, el îi dezvăluie lui Kostas împrejurările în care a ajuns complice la asasinarea lui Barbu Catargiu – protector și rudă îndepărtată a familiei sale – din pricină că s-a dovedit incapabil să se smulgă de sub teroarea hipnotică exercitată de maleficul lui stăpân.

Reședința lui beizadea Mihalache întrunește, la rândul său, atributele unui spațiu fantastic, în care cel ce intră pierde noțiunea timpului, lăsându-se copleșit de aromele îmbietoare, de bucatele îndestulate, de puterea rachiurilor și de multe alte feluri de ispite: “Totul era uriaș în cuhnia lui beizadea Mihalache: vetrele în care perpeleau la jăratie hartanele de mistreț și spinarea de căprioară; frigările pe care erau înșirați claponii îndopați și păunii umpluți cu fistic și cu migdale; oalele în care clocoteau umpluturile noastre grecești, drese cu măghiran și cu busuioc, rasolurile și tuslamalele; cuptoarele unde coceau pateurile de aluat fraged ca petala de trandafir, sarailiile și baclavalele.” Enumerarea varietăților creează – ca la Nicolae Filimon și la alți scriitori asociați, îndeobște, filonului balcanic – impresia de cantitate enormă, iar trecutul capătă savoare, culoare și un farmec aparte, nu cu totul străin de cufundarea în reverie, de pura delectare lexicală stârnită de înșiruirea felurilor de bucate, condimente, arome.

Din toate acestea ne dăm seama că autorul mânuiește cu abilitate toate acele instrumente capabile să creeze atmosferă, fiind în permanență conștient de potențialul iluzionistic al artei sale. La urma urmelor, trecutul nu poate fi recuperat decât prin “scamatorii” asemănătoare celor învățate de Venetis sub îndrumarea lui Aleppo Aleppi, fostul duce de Beaulieu. Doar astfel destinele angrenate în mecanismul marii istorii, personajele de culise sau scenele de streche colectivă (re)capătă, vremelnic, consistență și relief.

Un zapis din epoca fanarioților

Plasat în epoca domniilor fanariote, romanul Doinei Ruști (*Manuscrisul fanariot*, 2015) întrunește suficiente trăsături ca să poată fi socotit un text reprezentativ pentru maniera în care

⁶ Ibidem, p. 178.

se scrie astăzi proză istorică. Chiar dacă regăsim în paginile sale venerabilul topos al “eternului fanariot”⁷ (care a bântuit și continuă să bântuie imaginarul nostru colectiv), perspectiva este de astă dată una mai puțin sumbră decât în romanele care s-au ocupat până acum de lumea românească de la sfârșitul veacului al XVIII-lea și începutul celui de-al XIX-lea. De altfel autoarea vorbește într-un interviu despre intenția, asumată programatic, de a deconstrui acest stereotip negativ: “N-am mers pe rețete și pe mituri înrădăcinate. Nu m-a interesat că Mavrogheni a auzit coarnele cerbilor, ci că a pus pe picioare prima unitate de pompieri, că era un strateg preocupat să facă în Valahia o armată regulată. Tot așa, nu m-a interesat ce zic manualele de istorie despre Alecu Moruzi, anume că a făcut speculă cu cereale, îmbogățindu-se pe spinarea poporului român. Din punctul meu de vedere a avut o sumă de calități: a instituit măsuri de stopare a ciumei, a ridicat școli, a adus cărți, a întreținut dorința de libertate [...] Era mason din ordinul Sf.Andrei. De la el avem cele mai multe documente administrative, care dovedesc preocupare, viziune politică, grijă față de comunitate. Vreau să spun prin aceasta că istoria [...] este făcută din fapte bune și rele. A rămâne doar la acestea din urmă este un păcat, iar a le repeta la nesfârșit este chiar diabolic.”⁸

Ceea ce constatăm la lectura romanului e că domnitorii respectivi sunt simple personaje de fundal, abia menționate în treacăt (“Țara Românească era într-adevăr condusă de Nikos Mavrogheni, un marinar grec (...) Mavrogheni îi bătuse pe austrieci la Ostrovul Florentin, apoi la Cetate, unde avusese peste 10.000 de ostași. Însuși Gazi Hasan îi trimisese un escadron. Singurele noutăți care contaseră pentru lumea din han se legau de expediția lui vitejească.”), îndeplinind așadar o funcție întrucâtva similară faimosului barometru al lui Flaubert despre care vorbea undeva Roland Barthes: aceea de a semnaliza discret “Suntem realul!”

Prim-planul este ocupat, în schimb, de întâmplările vieții cotidiene de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, cu iubirile, petrecerile, misterele, dramele și decepțiile sale. Intenția de a deplasa accentul pe mica istorie apocrifă se ghicește încă din prologul romanului în care sunt elogiate virtuțile cu totul ieșite din comun ale capitalei Valahiei, locul unde, o dată intrat, îți dai seama că „toată viața ta de până atunci nu mai face doi bani”.⁹ Orașul de pe Dâmbovița era renumit pentru frenezia cu care miresmele, miasmele, bârfele, nălucile, poveștile, glumele în doi peri și melodiile cu efecte hipnotice se îngrămădesc pretutindeni, pe străzile și în subteranele lui, pentru a răscoli simțurile și a hrăni închipuirea: „Pe străzile pavate cu lemn de stejar se răsucesc aburii căldărușelor argintii, în care fierb fără oprire elixirele, parfumurile și alifiile, căci orașul nu trăiește nici din munca pământului, nici după urma numeroaselor lui prăvălii, ci dintr-o aromă înnoită continuu, din acea răsuflare călduță care invadează toți porii și care face ca orice nou-venit să uite tot ce-a trăit, transformat pe loc în emir cu ochi de safir, în nabab cu trăsuri și palate, în guvernator, polcovnic sau măcar într-un conțopist din alaiul domnesc.”¹⁰ Acest spațiu subjugător – imensă scenă de teatru și centru magic al lumii – îl prinde în mrejele sale și pe tânărul Ioanis, fiul lui Bradu Milikopu, sosit tocmai de la Thessloniki pentru a se convinge cu ochii săi de farmecul capitalei valahe. Înaintea Maiorcăi, Bucureștiul este cel care îl seduce și îl transformă pe tânărul croitor: din clipa în care pășește pentru prima oară pe pavelele din lemn de stejar ale podului lui Lascăr, Ioanis, confundat de mahalagii cu valetul fugar al consulului Hastatov, primește, o dată cu noul nume și o nouă identitate: devine Leun, robul iubirii pentru Maiorca și în cele din urmă rob pur și simplu pe domeniile boierului Dan Brașoveanu Doicescu.

⁷ Andreia Roman, “L’éternel phanariote: blâme ou séduction?”, în *La littérature face à l’histoire. Discours historique et fiction dans les littératures est-européennes* (coord. Maria Delaperrière), L’Harmattan, 2005, pp. 337-347

⁸ “Despre Manuscrisul fanariot. Doina Ruști în dialog cu Petru Țincocă”, <http://doinarusti.ro/> interviu. html, consultat 15 decembrie 2016.

⁹ Doina Ruști, *Manuscrisul fanariot*, Editura Polirom, Iași, 2015, p.6.

¹⁰ Ibidem.

Amorul aparent imposibil dintre vlaşul din Thessaloniki și roaba țigancă a familiei Doicescu (o iubire ce sfarmă cutumele și normele, reușind – nu fără sacrificii – să triumfe în final), păstrează ceva din farmecul basmului Cenușăresei. Recursul la document vine să relativizeze granița dintre realitate și invenție, dar – spre deosebire de ceea ce se întâmplă în metaficțiunile istoriografice propriu-zise – nu mai are aici doar rolul de a „dedoxifica” o arhivă, ci și pe acela de a reflecta, aluziv și nostalgic, la perpetuarea unui anumit gen de inechitate socială, identificabilă, în forme ceva mai puțin scandaloase, până în prezent. Din acest punct de vedere perspectiva pe care ne-o propune Doina Ruști este comparabilă cu cea adoptată (în cod cinematografic), de filmul lui Radu Jude, *Aferim!* Aceeași problematică de ordin etic își face simțită prezența în subtext, provocând inevitabil destinatarul să reflecteze asupra moștenirii apăsătoare a trecutului.

În plus, sprijinită de document, povestea de dragoste reușește cu mai mult succes să emoționeze cititorul, întreținându-i totodată iluzia autenticității. Iată un fragment din textul manuscrisului ce a servit ca pretext ficțiunii, descoperit de scriitoare la Biblioteca Academiei Române și reprodus, atât într-o notă de subsol, cât și în facsimil, la sfârșitul romanului: “Adică eu, Ion *sinu* Radu Grecu, dat-am adevărat și credincios zapesul meu la cinstită mâna dumnealui jupânul Dan și-a cocoanei dumnealui, precum să știe că m-am legat printr-acestu zapes al meu, că fiindu eu om strein și șazându pă lângă curtea dumnealor ani șase, și nedându-mi mâna ca să mă căsătorescu într-altă parte, am cerut de a mea bună voe o fată dinu casă de la dumnealor, anume Neaga, fata Neculii țiganu, ca să o iau de soție. Și așa m-am legat cu dumnealor ca de la Sfetu Gheorghe până la Sfetu Dimitri să fiu slobodu să-mi agonisescu hrana vieții mele, dar soția mea să fie în curte, după cum sântu și ceilalți robi ai dumnealor. Iară de la Sfetu Dimitri dinspre iarnă până la Sfetu Gheorghe să fiu supus curții cu ceilalți robi dimpreună la rândul muncii ori la ce mă va pune și-mi va porunci [...]” (Doc. Nr.13/ MCDLXXXV, BAR)¹¹

Urmează un *post scriptum* sec, nu mai lung de cinci rânduri, din care aflăm că “Leun a murit rob. Copiii săi au fost de asemenea robi, până la moarte, iar nepoții săi au prins dezrobirea, devenind slugile lui Iancu Doicescu, moștenitorul tatălui său. În catastiful Bisericii Scaune e consemnată data morții, iar în dreptul numelui său stă scris: *grec, croitor, însurat cu Maiorca țigancă.*”

După cum constatăm, latura mai puțin luminoasă a istoriei secolului fanariot nu e cu totul absentă din roman, însă mizanscena, fundalul colorat pe care este proiectată povestea de iubire, măștile onomastice, predilecția pentru fals și verva mistificării nonșalante (antroponimele și toponimele sunt permanent modificate în capitala Valahiei, după fluxul capricios al propagării anecdotelor și legendelor), justifică fără doar și poate afilierea *Manuscrisului fanariot* la tradiția literaturii balcanice.¹² De balcanism ține atât senzualitatea molipsitoare, cât și presentimentul unei lumi inconștient-agonice, lăsând să se ghicească – sub poleiala scânteietoare a splendorilor baroce – temeri și anxietăți ancestrale.

Concluzie

Din toate cele spuse până acum ne putem da seama că, întocmai ca în metaficțiunile istoriografice, infuzia de imaginar joacă și în romanul neo-istoric (sau postcanonic) un rol crucial, permițând viziunii asupra trecutului să se articuleze lacunar și selectiv, adeseori privilegiind detaliul, atmosfera, senzorialul, în contrast cu proiectul totalizant și omogenizator al marilor narațiuni, cu deosebirea că bricolajului ostentativ îi ia acum locul reflecția mai discretă asupra limitelor și riscurilor reprezentării. De prisos să mai insistăm asupra împrejurării

¹¹ Ibid., p.291

¹² De altfel Doina Ruști mărturisește, în același interviu, că una dintre intențiile sale a fost aceea „de a lăsa în urmă temele romanului românesc actual”, că „[i] s-a făcut dor de *Cocoșul roșu* al lui Bulatović, de simbolismul lui Pavić, de romanul istoric al lui Michel Folco și chiar de filmele franțuzești de capă și spadă” (“Despre *Manuscrisul fanariot*. Doina Ruști în dialog cu Petru Țincoca”, <http://doinarusti.ro/> interviu. html, consultat 15 decembrie 2016).

că aventura re-scrierii trecutului rămâne în continuare grevată de câteva paradoxuri și contradicții ce țin atât de natura problematică a trecutului ca obiect de cunoaștere pentru noi în prezent, cât și de o serie de considerente de ordin etic. Dincolo de riscul – real – ca strălucirea decorurilor, senzaționalul intrigii sau splendoarea gratuită a detaliilor să adoarmă în cititor simțul responsabilității în raport evenimentele “reale” petrecute în trecut, rămâne evidentă preocuparea scriitorilor din epoca noastră pentru avatarurile alterității, pentru personaje și situații ce întruchipează tot ce poate fi socotit diferit, insolit, exotic. Trecutul se dovedește cu atât mai neliniștitor cu cât prezentul devine mai problematic, iar accentul se deplasează de pe problemele epistemologice pe cele de natură etică. “Cotitura istorică”¹³ a prozei publicate după 2000 este un fenomen strâns legat de aceste evoluții și asupra căruia merită să reflectăm.

BIBLIOGRAPHY

- Adamek, Diana, *Dulcea poveste a tristului elefant*, Cartea Românească, București, 2011
- Mironescu, Doris, "Spre secolul romantic. Memorie postcanonică în romanele anilor 2000", în vol. *Un secol al memoriei. Literatură și conștiință comunitară în secolul al XIX-lea*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2016, pp.257-283
- Roman, Andreia, “L’*éternel phanariote*: blâme ou séduction?”, în *La littérature face à l’histoire. Discours historique et fiction dans les littératures est-européennes* (coord. Maria Delaperrière), L’Harmattan, 2005, pp. 337-347
- Rousselot, Elodie, “Introduction”, in Elodie Rousselot (ed.), *Exoticising the Past in Contemporary Neo-Historical Fiction*, Palgrave Macmillan, 2014, pp.1-16
- Ruști, Doina, *Manuscrisul fanariot*, Editura Polirom, Iași, 2015
- Shafak, Elif, *Ucenicul arhitectului*, traducere din limba engleză și note de Ada Tanasă, Polirom, 2015
- Soviany, Octavian, *Viața lui Kostas Venetis*, ed. a II-a, Polirom, 2013
- “Despre *Manuscrisul fanariot*. Doina Ruști în dialog cu Petru Țincocă”, <http://doinarusti.ro/interviu.html>, consultat 15 decembrie 2016

¹³ Formula îi aparține lui Doris Mironescu și ar putea să pară discutabilă dacă am avea în vedere doar cele trei scrieri analizate aici; în realitate pot fi citate numeroase alte romane de acest gen, dintre care amintim: Răzvan Rădulescu, *Teodosie cel Mic* (2006); Filip Florian, *Zilele regelui* (2008); Simona Sora, *Hotel Universal* (2012); Simona Antonescu, *Fotograful curții regale* (2015); Bogdan Suceavă, *Republica* (2016) ș.a.m.d.

PERSPECTIVES ON POSTMODERNISM AND THE HISTORICAL FICTION

Olivia Chirobocea

Lecturer, PhD, "Ovidius" University, Constanța

Abstract: This article provides insight into postmodernism as a whole and postmodernist literary theory in particular, with a special focus on historical fiction written according to the views of this eclectic trend. The emergence of new scientific and philosophical ideas caused the major shift of mentalities and led to the emergence of new perspectives and major changes. The old traditions and metanarratives were no longer able to keep up with the rapid changes in the social life, with the technological progress, the emancipation of minorities, the fall of high culture and rise of popular culture and the global village. Postmodernism encompasses all these new perspectives and mentalities, and it is reflected in architecture, art and our everyday life. In literature, historiographic metafiction is the new form of historical novel and its origins and principles are analyzed by major postmodernist theorists, as presented in this paper.

Keywords: postmodernism, postmodernist literature, historiographic metafiction, metanarrative, novel

Introduction

In order to understand postmodernist literature, it is necessary to acquire some insight into the cultural trend that has been dominating the Western society and the world in general starting with the mid 20th century. The word 'postmodernism' encompasses a multitude of meanings, it has created controversies among theorists, it has been either glorified or demonized, but it certainly represents the world in which we live as it has influenced every aspect of our life and it is this very heterogeneity and plurality that best describes it. Theorists such as Jürgen Habermas, Linda Hutcheon, Ihab Hassan, Fredric Jameson, Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard have attempted to make sense of postmodernity and postmodernism. This endeavour is made difficult by the fact that the trend is ongoing, which makes it hard to define while it is subject to constant change. However, the opinions of these theorists are referential to whomever wants to tackle this complicated project of searching for answers to the simple question 'what is postmodernism?'

Reflections on postmodernism

The way to begin the search for the meaning of postmodernism, as most of these theorists have done, is to start with the name, the word 'postmodernism' itself. Ihab Hassan browses history looking for mentions of this term and finds it used for the first time in 1934 by Federico de Onís in his *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (Hassan, 274). And, since the word points to a period that comes after modernism, Hassan proceeds to do what the others will do as well. He will compare modernism to postmodernism. In the study "Toward a Concept of Postmodernism", Hassan also proposes a scheme of antonymic terms meant to delineate clearly between modernism and postmodernism, in spite of his previous statement that "modernism and postmodernism are not separated by an Iron Curtain or Chinese Wall; for history is a palimpsest, and culture is permeable to time past, time present, and time future"

(Hassan, 277). Thus, while modernism is about purpose, hierarchy, centering, genre/boundary, hypotaxis, metaphor, selection, reading, signified, narrative/Grande Histoire, origin, determinacy, and transcendence, postmodernism is, on the contrary, about play, anarchy, dispersal, text/intertext, parataxis, metonymy, combination, misreading, signifier, anti-narrative/Petite Histoire, difference-differance, indeterminacy, and immanence (Hassan, 280-281).

The cultural trend that dominated the first half of the 20th century, namely modernism, represented a break with tradition and its many avant-garde movements account for this. The changes that began in the 1960s and 1970s are both a reaction to what modernism stands for but also a natural continuation of some of the changes that had already begun. The world wars, two of the most traumatic events in recent history that succeeded in the course of twenty years, had already shaken the Western mentalities, which became marked, as Lyotard puts it in 1979, by an “incredulity toward metanarratives” (Lyotard, 72). The ferocity of the two wars, both originating in Europe, shook the traditional belief which regarded the Old World as the source and cradle of Western civilization and culture. Europe had always represented the centre and everything else related to this centre. As Guy Scarpetta shows, the intense feelings of nationalism, xenophobia, anti-Semitism, racial and sexual prejudices found their most sinister manifestation in the fascist and Nazi movements and converged towards the breakout of the Second World War (Scarpetta, 25-94). All these negative events and social movements gave rise to an increased feeling of discontent within the intellectual elites that fled (or were forced to leave) to the New World. The centre thus shifted and America became the new patron of the arts, a place where artists could manifest themselves openly and without constraints. The USA emerged from this devastating historical episode, the Second World War, with a flourishing economy and thus became the initiator of postmodernism at different levels of society. America has spread concepts such as consumerist society, pop culture and hyper-technology that have become part of everyday life in most parts of the world.

The theories that began to take shape in the 1960s and 1970s focused on scepticism. The first half of the 20th century was dominated by the structuralist view which, with an almost mathematical precision, gave clear solutions to literary dilemmas. Based on the works of the Swiss linguist Ferdinand de Saussure, structuralist analysis generally applied the theory that any system has an internal grammar that governs its operations. Structuralism, in its precision, allows little room for chance, creativity or the unexpected as, in its analysis “there are no loose ends and everything falls neatly into place” (Sim, 5).

The poststructuralist theories of the late 1960s oppose such authoritarian views and have come to be considered the cornerstone of postmodernist theories in general. While structuralism believed in method, system and reason, was more scientific and based on logical deductions, and saw the world constructed through language, which is an orderly system, poststructuralism, on the contrary, was based on philosophical sources and thus was prone to scepticism and interpretation. Scepticism is the key word here as it pervades all the mid 20th century theories that will have an important influence on the postmodernist ones. Stuart Sim explains it as “an essentially negative form of philosophy, which sets out to undermine other philosophical theories claiming to be in possession of ultimate truth, or of criteria for determining what counts as ultimate truth” (3). The term used to describe such a style in philosophy is ‘antifoundational’ and the philosopher that sets the example is Friedrich Nietzsche who calls for revaluation and interpretation (3).

Scepticism is manifested in the works of Jacques Derrida, Roland Barthes, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Luce Irigaray, and Jean-François Lyotard. Derrida, for example, attacks directly the structuralist theories and, through his innovative concepts such as deconstruction and *differance*, he shows that language as well as any other system in general are not stable but quite relative. Linguistic meaning is unstable as words relate to each other

and to the systems they are part of, not to some external reality. This theory of deconstruction (and poststructuralist theories in general) has been strongly linked with postmodernism. Since the central argument for deconstruction depends on relativism, postmodernism found an important support in such theories as they fold so well on postmodernist scepticism and resistance to previously enforced norms. The task of the postmodernist deconstructor is, therefore, to show how the relationship between language and the world is no longer as fixed as previously assumed (Butler, 18).

Foucault also challenges the authoritarianism of the norm against the different by analyzing the history of marginalized groups. His study *The History of Sexuality* focuses on homosexuality and how it functioned in Greek and Roman culture, which were apparently more tolerant than the Post-Renaissance culture that “has been committed to the marginalization, even demonization, of difference, by its setting of norms of behaviour” (Butler, 6). Gilles Deleuze questioned authority in his psychoanalytical studies, while feminism, through the voices of theorists such as Luce Irigaray, challenged the authority of patriarchy and used the theories of difference to argue that gender identity is not fixed.

Jean-François Lyotard, however, remains the most influential postmodern philosopher. In *The Postmodern Condition* (1979), Lyotard argues that knowledge is the world’s most important commodity but it is transmitted through narrative, a concept that he criticizes, since grand narratives claim to be able to explain everything and resist change. He considers this attitude authoritarian and argues that knowledge should be made accessible to the public, action that should prevent the centralized political control of knowledge (Lyotard, 73).

Scepticism, anti-authoritarian attitudes, the rise of the margins and the dissolution of one unique centre seem to rise as features of the new order of things otherwise called postmodernism. All these attitudes come together to build a philosophy proper that should define it. However, as Stuart Sim concludes:

Overall, postmodern philosophy is to be defined as an updated version of scepticism, more concerned with destabilizing other theories and their pretensions to truth than setting up a positive theory of its own; (...) Postmodern philosophy, therefore, can be seen as a deployment of philosophy to undermine the authoritarian imperatives in our culture, both at the theoretical and the political level (13).

Still, postmodernism, in spite of its resistance to definitions and its rebellion against authority, has become a grand narrative itself. Moreover, as Sim indicates, grand narratives are not dead as Lyotard claims and the rise of religious fundamentalism accounts for this (14).

The word ‘postmodernism’ became part of contemporary culture in the 1960s when it was used to refer to Barth’s novels and the dance of Merce Cunningham and it gained notoriety in 1975 with Charles Jencks’ book *The Language of Post-Modern Architecture*, as Anthony Easthope indicates (Easthope, 17). Architecture and literature are the most discussed postmodern genres, as Linda Hutcheon notes in *A Poetics of Postmodernism* (38).

Postmodernist literature

Postmodernist literature begins officially in the 1960s, and it is marked by the revolutionary spirit of the age and by the historical context, namely the Cold War. In his essay “Postmodernism and Literature (or: Word Salad Days, 1960-90)”, Barry Lewis exemplifies the influence of the historical context on literature through Philip Roth’s essay ‘Writing American Fiction’ (1961) which argues that “the daily news was more absurd than anything fiction could render. This gave hundreds of novelists the go-ahead to experiment with fantasy and self-consciousness” (Lewis, 121). The field of literary theory of this period is also marked by controversies and daring statements proposed by such theorists and writers as Susan Sontag, Roland Barthes, Ihab Hassan, John Barth, Roland Sukenick, and Raymond Federman.

Susan Sontag declares herself “Against Interpretation” in 1963. She analyses the word interpretation and what it meant throughout time and the conclusion is that nowadays interpretation is much too aggressive and destroys instead of illuminate, as she compares this process with the stifling sensation given by the fumes of heavy industry:

The modern style of interpretation excavates, and as it excavates, destroys; it digs ‘behind’ the text, to find a sub-text which is the true one. (...) In a culture whose already classical dilemma is the hypertrophy of the intellect at the expense of energy and sensual capability, interpretation is the revenge of the intellect upon art. Even more. It is the revenge of the intellect upon the world. To interpret is to impoverish, to deplete the world – in order to set up a shadow world of “meanings.” It is to turn the world into *this* world. (“This world”! As if there were any other.) The world, our world, is depleted, impoverished enough. Away with all duplicates of it, until we again experience more immediately what we have (Sontag, 8).

In 1967 John Barth writes “The Literature of Exhaustion”, in 1968 Roland Barthes writes “The Death of the Author,” while in 1969 Roland Sukenick writes “The Death of the Novel” and the next decade begins with Ihab Hassan’s “The Dismemberment of Orpheus: towards a postmodern literature” (1971). This nihilism is evidence for the awareness of a change in mentality and fiction writing in an era that emerged ‘exhausted’ from the constraints of modernism.

Roland Barthes argues that the features of the Author proper are irrelevant to the actual work and ascribing an Author to a text means only to limit that text, procedure that always pleased critics as their task apparently was always that of finding the Author beneath the text, which is their final victory (Barthes, 231). Barthes, however, proposes that we should cast aside the arrogance of viewing the writer as the only person in literature and admit that it is actually the reader the one that is able to reveal the total existence of writing because “a text’s unity lies not in its origin but in its destination. (...) the reader is without history, biography, psychology; he is simply that *someone* who holds together in a single field all the traces by which the written text is constituted” (232). This reader-focused reading theory is a cornerstone in contemporary literary criticism and has opened the path for new possibilities and similar theories from theorists such as Umberto Eco, for example.

Both John Barth and Roland Sukenick apparently claim that the novel is dead. However, their statements are not to be taken lightly. John Barth states: “By ‘exhaustion’ I don’t mean anything so tired as the subject of physical, moral, or intellectual decadence, only the used-upness of certain forms or the felt exhaustion of certain possibilities – by no means necessarily a cause for despair” (Barth, 64). Sukenick refers to what he calls ‘post-realistic novel’ (what will later be known as postmodernist novel) and concludes that:

The contemporary writer – the writer who is acutely in touch with the life of which he is part – is forced to start from scratch: Reality doesn’t exist, time doesn’t exist, personality doesn’t exist. God was the omniscient author, but he dies; now no one knows the plot, and since our reality lacks the sanction of a creator, there’s no guarantee as to the authenticity of the received version. Time is reduced to presence, the content of a series of discontinuous moments. Time is no longer purposive, and so there is no destiny, only chance. (...) In view of these annihilations, it should be no surprise that literature, also, does not exist – how could it? (Sukenick, 41)

The error of these two writers and theorists (a cross-over so characteristic of postmodernism) possibly lies in the titles of their essays which were taken for granted, but neither really refers to the actual demise of the novel as a literary genre. In the early 1980s John Barth corrects his misreaders in an essay called “The Literature of Replenishment. Postmodernist Fiction” and explains that in his previous essay he didn’t mean the exhaustion of language or of literature, “but of the aesthetic of high-modernism” (Barth, 206). As mentioned earlier, it was only natural for the theorists of the time to compare postmodernism with the previous period of time which is present in the term itself, modernism. John Barth does that in this essay as he comments the opinions of critics and theorists such as Gerald Graff and Robert Alter. Also, Ihab Hassan

compares the two periods in many studies as do Douwe W. Fokkema, Matei Călinescu, or Linda Hutcheon.

So then, what is postmodernist fiction and how is it different from the modernist one? In his well-known study "The Dismemberment of Orpheus: towards a postmodern literature" (1971), Ihab Hassan relates the myth of the dismembered Orpheus with the literature written after 1914, which was consciously disarticulated but even so, like Orpheus, continues to sing. This literature preserves its creative force left intact in the process of destruction, as Steven Connor explains Hassan's thesis (Connor, 116). Barth states that most theorists, with slight variations, resolved to say that "postmodernist writers write a fiction that is more and more about itself and its processes, less and less about objective reality and life in the world" (Barth, 200), while he himself hopes that "the ideal postmodernist novel will somehow rise above the quarrel between realism and irrealism, formalism and 'contentism,' pure and committed literature, coterie fiction and junk fiction" (203). Some important conclusions that can be drawn from these definitions are that postmodernist literature is self-reflexive, it is metafiction, and, in accordance with the features of postmodernism in general, it is resistant to interpretation and to the authority of norm.

The literary works of postmodernist novelists have been given different names overtime and postmodernism's very resistance to definition accounts for these many names and the critics' difficulty in finding common traits. So, postmodernist literature is 'exhausted', it is self-reflexive, it is metafiction, it is fabulation, anti-novel, surfiction, it is experimental and innovative, according to such names as John Barth, Raymond Federman, Josephine Hendin, Linda Hutcheon, Robert Scholes, and many other theorists. In his short introduction to postmodernism, Christopher Butler summarizes some of the important characteristics of the postmodernist fiction:

The postmodernist novel doesn't try to create a sustained realist illusion: it displays itself as open to all those illusory tricks of stereotype and narrative manipulation, and of multiple interpretation in all its contradiction and inconsistency, which are central to postmodernist thought. Its internal theorizing, its willingness to display to the reader its own formal workings, is also typically postmodern (Butler, 73).

It is its resistance to norms and the scepticism born out of poststructuralist theories that makes postmodernist fiction disregard the claims of mimesis or realism and play with fiction and fact. Linda Hutcheon's studies analyze in depth the problems of representation in postmodernist art in general and the intentional confusions between fact and fiction that seem to define postmodernist literature in particular.

One of the major characteristics of postmodern fiction is its proclivity towards irony and self-reflexivity, which makes many postmodernist novels works of metafiction. The term 'metafiction' originates in an essay by the American critic and novelist William Gass in 1970 and it refers to a type of fiction that self-consciously addresses the devices of fiction. In his short presentation of Patricia Waugh's extensive study on metafiction, Diogene Mihăilă distinguishes between the various species of metafiction: the introverted novel where "the fictional content of the story is continually reflected by its formal existence as text, and the existence of that text within a world viewed in terms of textuality" (Mihăilă, 183), the antinovel, whose most common manifestation is parody, irrealism "represented by paranoia that permeates the metafictional writing of the sixties and seventies theory to discover new forms of fantastic extravaganzas and magic realism" (184), the self-begetting novel described as "an account, usually in the first person, of the development of a character up to a point which he is able to take up and compose the novel we have just finished reading" (184), fabulation, whose intention is to encourage the reader to use their knowledge of traditional literary conventions by alluding to them, and finally, surfiction, defined by the very person who coined the term, Raymond Federman, as follows:

(...) for me, the only fiction that still means something today is that kind of fiction that tries to explore the possibilities of fiction; the kind of fiction that challenges the tradition that governs it; the kind of fiction that constantly renews our faith in man's imagination and not in man's distorted vision of reality – that reveals man's irrationality rather than man's rationality. This I call SURFICTION. However, not because it imitates reality, but because it exposes the fictionality of reality. Just as Surrealists called that level of man's experience that functions in the subconscious SURREALITY, I call that level of man's activity that reveals life as a fiction SURFICTION (Federman, 380).

The world of fiction started being self-conscious in the 1950s and 1960s, as Steven Connor indicates:

Since the French 'new novel' of the 1950s and 1960s, a veritable epidemic of reflexivity has swept the fiction-writing world, from the work of American writers like William Gass (who declares that 'there are no descriptions in literature, there are only constructions'), to the ostentatious puzzle-making of Borges, the Scheherazade-like improvisations of John Barth, the fables of Italo Calvino and the nightmarish fairytales of Robert Coover. (129).

The novel thus assumes the role of participant in the production of fiction. Brian McHale explains this inclination towards self-reflexivity as a shift from the epistemological interest of the modernist literature to the ontological interest of the postmodernist literature and a change of the fundamental questions from 'how can a world be known?' to 'what is a world?' (169).

Taken as a whole, postmodernist literature is, as mentioned earlier, a colourful mosaic with representatives all over the world, the most fertile spaces being South America (Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes), North America (John Barth, Donald Barthelme, Robert Coover, Raymond Federman, Thomas Pynchon, Ishmael Reed, Ronald Sukenick, Kurt Vonnegut) and the Anglo-Saxon space (Iris Murdoch, John Fowles, Tom Stoppard). However, other famous names for postmodernist literature are Italo Calvino and Umberto Eco (Italy) and Alain Robbe-Grillet (France) among others. All these writers have in common a variety of narrative forms and innovative literary devices that group them through their very heterogeneity under the cloak of postmodernism.

Matei Călinescu lists the most familiar devices that a reader might encounter when dealing with a postmodernist text:

[...] the more obvious postmodernist devices include: a new existential or "ontological" use of narrative perspectivism, different from the mainly psychological one found in modernism [...]; duplication and multiplication of beginnings, endings, and narrated actions [...]; the parodic thematization of the author [...]; the no less parodic but more puzzling thematization of the reader [...]; the treatment on an equal footing of fact and fiction, reality and myth, truth and lying, original and imitation, as a means to emphasize undecidability; self-referentiality and "metafiction" as means to dramatize inescapable circularity [...]; extreme versions of the "unreliable narrator," sometimes used, paradoxically, for purposes of a rigorous construction [...]. Stylistically, aside from the special, often parodic uses of the great traditional rhetorical devices, one might note a marked preference for such unconventional figures as deliberate anachronism, tautology, and palinode or retraction, which often play an extensive and even structural role (303-304).

Barry Lewis gives a more detailed account of each of the important postmodernist literary devices. He remarks at the end of his study that all these devices are but symptoms of insanity, namely, of the schizophrenia that has apparently plagued postmodern society: "Temporal disorder, involuntary impersonation of other voices (or pastiche), fragmentation, looseness of association, paranoia and the creation of vicious circles are symptoms of the language disorders of schizophrenia as well as features of postmodernist fiction" (Lewis, 133).

The first device Lewis mentions, temporal disorder, goes along with Hutcheon's 'historiographic metafiction' which intentionally distorts history, action that can be accomplished by means of apocryphal history, anachronism, or the blending of history and fantasy (124). Well-known examples of novels in which these particular devices are used are Kazuo Ishiguro's *The Remains of the Days*, John Barth's *The Sot-Weed Factor* and Graham Swift's *Waterland*, among others.

Pastiche can be understood either as imitation or as hodgepodge, the latter being the meaning that matters here. This device provides a way of reviving the corpse of the so-called dead novel by stitching together the amputated limbs (Lewis, 125), description that is only reminiscent of Frankenstein's monster. Pastiche is translated into the actual literary works as a blending of different literary forms. The most famous example is Umberto Eco's *The Name of the Rose*, a novel that can be classified as medieval thriller, detective story, philosophical novel, or semiotic novel, with many religious and historical allusions.

Fragmentation is a very important trait of postmodernism in general. It is also a feature of the contemporary Western society which is unified by its very fragmentariness, plurality, and multiculturalism. As postmodernist literature rejects the traditional narrative norms, the solution is to propose other ways of structuring narrative. Postmodernists disrupt narrative by using multiple endings which offer several outcomes for a plot or simply break the text into short fragments separated by different symbols or just by space. The disruption of narrative can be accomplished even by extreme methods which affect the very fabric and appearance of the book itself as an object. Some pages may remain blank, others may have different colours. Drawings, symbols, or visual jokes may intervene between the lines of the text, and many other devices can be used in order to disrupt and break the norm.

Paranoia is a feeling experienced by many characters in postmodernist novels and it can be directly linked with the historical context and the society of the 1960s, 1970s and even 1980s to a certain extent. The climate of fear and suspicion created by the Cold War in that period may account for the wide use of paranoia in postmodernist fiction. As Lewis explains:

Postmodernist writing reflects paranoid anxieties in many ways, including: the distrust of fixity, of being circumscribed to any one particular place or identity, the conviction that society is conspiring against the individual, and the multiplication of self-made plots to counter the scheming of others. These different responses are immanent in three distinct areas or reference associated with the word 'plot' (130).

Starting from 'plot' Lewis distinguishes the three possible meanings: that of a small piece of ground with a special purpose, that of secret plan or conspiracy, and the third one is that of a plan of a literary work (130). Novels that exemplify the first meaning are Ken Kesey's *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Kurt Vonnegut's *Slaughterhouse-Five*, and Joseph Heller's *Catch-22*. The three protagonists, Randle McMurphy, Billy Pilgrim, and Yossarian, respectively, are confined to their 'plots' by external forces (the mental hospital, the prisoner-of-war camp, and the air-force base, respectively) which leads to a panic of identity. However, in spite of their longing to be free, their impulses toward freedom are corrupted by their fear of escape and of the openness.

The second meaning of 'plot', that of conspiracy finds its best illustration in Thomas Pynchon's novels where the whole of the society is seen as a plot against the individual and the historical events are perceived as "side-shows orchestrated by unseen ringmasters for hidden motives" (Lewis, 131). This is called paranoid history. The protagonists of novels such as *V.*, *The Crying of Lot 49*, *Gravity's Rainbow*, or *Vineland* feel trapped in schemes that threaten the rights of the individual. The third meaning of 'plot', that of plan of literary work leads to paranoia because a plot in literature has shape and shape is control and there are writers who want to prove themselves above such constraints of form such as Umberto Eco in his novel *Foucault's Pendulum* and John Barth in *Letters*.

The last postmodernist literary device proposed by Barry Lewis is vicious circles and it refers to the instance when text and world are permeable and we cannot separate one from the other. These moments occur under the form of "short circuits (when the author steps into the text) and double binds (when real-life historical figures appear in fictions) (131). These confusions between fact and fiction are symptoms of schizophrenia, the condition that seems to affect postmodernist literature and society in general.

Postmodernist historical fiction

Linda Hutcheon, a celebrated name in postmodernist poetics, declares that the most defining form of postmodernist literature is what she calls 'historiographic metafiction', that is, as Connor explains: "works of fiction which reflect knowingly upon their own status as fiction, foregrounding the figure of the author and the act of writing, and even violently interrupting the conventions of the novel, but without relapsing into mere technical self-absorption" (Connor, 132). The novels that fall into the category of 'historiographic metafiction' (Robert Coover's *The Public Burning*, Ishmael Reed's *Mumbo Jumbo*, John Barth's *The Sot-Weed Factor*, Thomas Pynchon's *Gravity's Rainbow*, Joseph Heller's *Catch-22*, to name just a few) choose characters and events of the past and then proceed to subject them to distortions, and fictionalizations. These works of 'historiographic metafiction' are meant to show that past itself is fiction since we can only know the past through forms of representation or of narrative. Since the fundamental theories of postmodernism postulate that everything must be questioned, regarded skeptically and interpreted, this is what 'historiographic metafiction' does; it shows that the past is literature as well. We transform historical events into facts by interpreting the archive documents which are representations of the past, themselves victims of the subjectivity of the person that recorded them.

The original and official version of history is subverted and alternatives are suggested in order to make this point. Thomas Pynchon proposes a different purpose and outcome for the Second World War in *Gravity's Rainbow*, one of his characteristically paranoid versions where the society plots against the individual and history is made of events orchestrated by unknown forces. John Barth, in a similar vein, proposes yet a more parodic and comical version of the early American colonial history and new approaches to well known legends such as the Pocahontas famous story. Consistent with Foucault's theories about discontinuity, Kurt Vonnegut shapes his famous 1969 novel *Slaughterhouse-Five* accordingly, to illustrate it. History is shown here from the perspective of extraterrestrial beings that have no worries because, to them there are no such concepts as past, present or future. Anyone can relive certain moments of their lives whenever they want just by travelling through time.

Foucault's theory of discontinuity is consistent with postmodern theories of fragmentation and incredulity towards the metanarratives. Linda Hutcheon briefly explains this theory and its echoes in postmodernism theories in general in her extensive study, *A Poetics of Postmodernism*:

We are no longer to deal, therefore, with either "tradition" or "the individual talent," as Eliot would have us do. The study of anonymous forces of dissipation replaces that of individual "signed" events and accomplishments made coherent by retrospective narrative; contradictions displace totalities; discontinuities, gaps, and ruptures are favored in opposition to continuity, development, evolution; the particular and the local take on the value once held by the universal and the transcendent. For Foucault it is irregularities that define discourse and its many possible interdiscursive networks in culture. For postmodern history, theory, and art, this has meant a new consideration of context, of textuality, of the power of totalization and of models of continuous history (97).

Foucault's theory helped the Marxist and feminist theories that used context to justify absences from history, the minorities such as the low classes and the women, who did not have the power to write their own version of history.

In her chapter about the historiographic metafiction, Linda Hutcheon claims that fiction and history have always been absorbent genres and now more than ever scholars are trying to separate the two, but theories refer mostly to the similarities rather than the differences between the two. This is what Hutcheon also stresses:

They have both been seen to derive their force more from verisimilitude than from any objective truth; they are both identified as linguistic constructs, highly conventionalized in their narrative forms, and not at all transparent either in terms of language or structure; and they appear to be equally

intertextual, deploying the texts of the past within their own complex textuality. But these are also the implied teachings of historiographic metafiction. Like those recent theories of both history and fiction, this kind of novel asks us to recall that history and fiction are themselves historical terms and that their definitions and interrelations are historically determined and vary with time (105).

Conclusion

Everything is relative in postmodernism, including the two terms, history and fiction, and the postmodern theories presented throughout this paper only emphasize this idea. Postmodernist writers, through their works, coined by Linda Hutcheon as historiographic metafiction, strive to prove that we live in a world in which no essence can be truly known unless through its representation. Postmodernism demystifies and postmodernist literature tries to shake the image of history as an objective science that offers people the historical fact without the shadow of a doubt.

BIBLIOGRAPHY

- Barth, John, *The Friday Book. Essays and Other Nonfiction*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1984.
- Barthes, Roland, „The Death of the Author”, *Literature in the Modern World. Critical Essays and Documents*, ed. Walder, Dennis (Oxford and New York: Oxford University Press in association with the Open University, 1990), pg. 228-232.
- Butler, Christopher, *Postmodernism. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Călinescu, Matei, *Five Faces of Modernity*. Durham, NC.: Duke University Press, 1987.
- Connor, Steven, *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*. Blackwell Publishing Ltd., 1997.
- Diogene Mihăilă, „Patricia Waugh: What is Metafiction”, *Critical Approaches to British, American and Postcolonial Literatures, Gender and Film Studies*, coord. Constantinescu, Ligia (Iași: Cronica, 2005): 182-185.
- Easthope, Anthony, „Postmodernism and Cultural Theory”, *The Routledge Companion to Postmodernism*, ed. Sim, Stuart (London, New York: Routledge, 2003), pg. 15-27.
- Federman, Raymond, „Surfiction – Four Propositions in Form of a Manifesto”, *The Avant-Garde Tradition in Literature*, ed. Kostelanetz, Richard (New York: Prometheus Books, 1982), pg. 378-384.
- Hassan, Ihab, „Toward a Concept of Postmodernism”, *A Postmodern Reader*, eds. Natoli, Joseph and Hutcheon (New York: State University of New York Press, 1993), pg. 273-286.
- Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London: Routledge, 1988.
- Lewis, Barry, „Postmodernism and Literature (or: Word Salad Days, 1960-90)”, *The Routledge Companion to Postmodernism*, ed. Sim, Stuart (London, New York: Routledge, 2003), pg. 121-133.
- Liotard, Jean-François, „The Postmodern Condition: A Report on Knowledge”, *A Postmodern Reader*, eds. Natoli, Joseph and Hutcheon (New York: State University of New York Press, 1993), pg. 71-90.
- McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 1996.
- Scarpetta, Guy, *Elogiul cosmopolitismului*. Traducere de Petruța Spînu, Iași: Polirom, 1997.
- Sim, Stuart, „Postmodernism and Philosophy”, *The Routledge Companion to Postmodernism*, ed. Sim, Stuart (London, New York: Routledge, 2003), pg. 3-14.

Sontag, Susan, *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1966.

Sukenick, Roland *The Death of the Novel and Other Stories*, University of Alabama Press, 2003.

CRITICISM IN RALPH ELLISON'S *INVISIBLE MAN*

Amada Mocioalcă

Lecturer, Ph.D., University Center of Drobeta Turnu Severin – University of Craiova

Abstract: Invisible Man is critical towards every race, social class and gender present in the novel, without any sort of discrimination. The nice God fearing white folks who offer the scholarship following the shame and humiliation of a "battle royal", the "respectable" Dr. Bledsoe who attempts to destroy the life of a fellow black man to maintain status and satisfy his demented principles regarding life are met with harsh criticism and irony. Ellison is the enemy of extremism. Ras the Exhorter who is the artistic representation of Black Nationalist leader Marcus Garvey is conveyed as mad, dangerous and unstable. The Brotherhood which is nothing more than the Communist Party comes across as deceptive, manipulative and eager to exploit the black uneducated masses, which is of course in antithesis with the principles of social equity and justice it promotes. Ellison's aversion in the novel towards the Brotherhood is explainable partly due to his negative experiences as a member of the Communist Party.

Keywords: : power, adventure, folklore, improvisation, myth

With the publication of *Invisible Man*, Ellison moved suddenly into the front ranks of American writers. His novel evokes visions and tensions peculiar to American life as African Americans know it: Ellison's brown-skinned, nameless seeker suffers and scoots, forth and back, through a thicket of briars well known to American blacks. Yet *Invisible Man* is a modern masterpiece that, as Wright Morris has written, "belongs on the shelf with the classical efforts man has made to chart the river Lethe from its mouth to its sources." Richly expressing the meaning of life in Harlem (and the Southern background of that life), Ellison manages to describe what he says he finds in the work of the painter Romare Bearden: "The harmlessness of the human condition." *Invisible Man* is a deeply comic novel, with moments of terror and tragedy; it is a Bildungsroman in which a young man awakens to consciousness by piecing together fragments and symbols from history, myth, folklore, and literature, as well as his own painful experience.

Set in the approximate period 1930-1950, *Invisible Man* is the story of the development of an ambitious young black man from the provinces of the South, who goes to college and then to New York in search of advancement. This greenhorn at first wants no more than to walk in the footsteps of Booker T. Washington, whose words he quotes at his high school graduation and at a smoker for the town's leading white citizens. At the smoker he is given a new briefcase and a scholarship – emblems of his expected ascent up the social hierarchy. But first he is required to fight blindfolded in a battle royal with other black youths. Significantly, he and the rest are turned blindly against one another for the amusement of their black controllers.

This battle royal scene shows the protagonist to be not just blind but invisible. Obviously, the white town bosses see him not as an individual of promise but as a buffoonish entertainer, a worthless butt of their practical jokes, or, at best, a good colored boy who seems to know his place. In this sense the ritual purports to initiate him as their agent on guard for the status quo wherein he and his people will remain powerless. The youngster's invisibility also consists of his trust in the myth of advancement, American style. This confidence that he will rise to success (reminiscent of Horatio Alger and Booker T. Washington) renders him willing and eager to suppress his own will and words – his own identity – to be whatever they say he must be to get ahead. That night he dreams that his grandfather tells him to open the briefcase, which contains a document reading: "To Whom It May Concern, Keep This Nigger-Boy Running." Here is the full excerpt:

"That night I dreamed I was at a circus with him and that he refused to laugh at the clowns no matter what they did. Then later he told me to open my brief case and read what was inside and I did, finding an official envelope stamped with the state seal; and inside the envelope I found another and another, endlessly, and I thought I would fall of weariness. "Them's years," he said. "Now open that one."

And I did and in it I found an engraved document containing a short message in letters of gold. "Read it," my grandfather said. "Out loud."

"To Whom It May Concern," I intoned. "Keep This Nigger-Boy Running."

I awoke with the old man's laughter ringing in my ears. (It was a dream I was to remember and dream again for many years after. But at that time I had no insight into its meaning. First I had to attend college.) (Ellison, 1995:33)

To keep the poor black man running is to keep all the viciously oppressed blacks running, destroying any semblance of stability and peace in their unfortunate lives. In this respect the plight of the African Americans reminds us of the suffering and injustice the sons and daughters of the people of Israel have had to suffer throughout millennia of discrimination, walking the earth as outcasts, hoping and praying for one beautiful day when they would have the right to freely pursue their happiness. The repetitive nature of the dream, its accuracy in determining and anticipating events before they occur suggests some sort of supernatural intervention whose purpose can only be to combat injustice and duly warn an innocent of the uphill battles to come.

But the youngster remains naïve. He goes off to college but is expelled when he makes the fatal mistake of taking a visiting white trustee to a section of the local black community (and, metaphorically, to a level of black reality) never included in the college-town tour. Bledsoe, the college president, sends the hero packing to New York, first giving him a set of private letters of introduction that, he finally discovers, also courteously request that he be kept running – and jobless.

Eventually he does find work in New York, first in a paint factory, where he is discharged after being seriously hurt in an explosion – one that ultimately jars him into a new self-awareness and courage. He gives a moving speech at the eviction of an elderly Harlem couple and is hired by a predominantly white radical political organization called the Brotherhood. The group seems to confirm his childhood wish by telling him he will be made the "new Booker T. Washington ... even greater than he." But the Brotherhood also sets him running. Despite his success in Harlem, the downtown "brothers" withdraw support for his program.

Why do they sell the hero out? First of all, because he has proven so successful with his uses of such vernacular forms as marching bands and stump speeches that the "scientific" Brotherhood fears that he, and the black community at large, have become dangerously independent in their power. The second, even more cynical, motive here involves Invisible Man's having performed his mission of stirring up Harlem; now, withdrawn from the community, he can perform the Brotherhood's other task of discouraging his followers so that

they turn against not only him but also each other. He and the other Harlem leaders are set up to reenact the action of the blindfolded fighters of the novel's first chapter: to self-destruct while the white bosses, this time wearing the colors of the radical Left, protect their power from a safe distance.

A race riot erupts, and, still carrying his briefcase, which now contains, besides his diploma, several other mementos of his adventures, he falls down a manhole into an abandoned, bricked-up cellar. There he closely examines the papers in his briefcase and realizes how fully he has been betrayed by those who had professed to help him. And yet he discovers, too, that not only "could you travel upward toward success but you could travel downwards as well." He will remain down there, bathed in stolen light from the power company and in blues-idiom music; he will compose his memoirs in his hole at the edge of Harlem, in hibernation. "Please, a definition: A hibernation is a covert preparation for a more overt action." If others cannot or will not see him, he at least will see himself. His narrative, full of irony, insight, and fury, shows that he has attained self-awareness – even a certain wisdom – and that he has been able to act, to write this stunning book.

The shape and style of *Invisible Man* bespeak its determination to step toward the universal through "the narrow door of the particular." The novel resounds with black folklore, in which, says Ellison, "We tell what Negro experience really is. We back away from the chaos of experience and from ourselves, and we depict the humor as well as the horror of our living. We project Negro life in a metaphysical perspective, and we have seen it with a complexity of vision that seldom gets into our writing." (*Going to the Territory*, p. 283)

Blues, spirituals, sermons, tales, boasts, and other black American folk forms influence the characters, plot, and figurative language in this teeming novel. The striving young man is drawn toward the freedom of consciousness and conscience by the magic horns and voices of the folk. Nonetheless, he himself is never so much a blues hero or Br'er Rabbit as he is like Br'er Bear, outmaneuvered until the end by Br'ers Fox and Dog – in his case Bledsoe; Brockway, the factory supervisor; and One-Eyed Jack, who recruits him for the Brotherhood. Like the befuddled butt of many a folktale, this young man seems determined to be somebody's greenhorn, somebody's fool.

The novel is built not only upon the foundation of black lore but also of black literature. It is a benchmark black novel that seems aware of the entire tradition of African American letters. In it one overhears the black and white tricksters (slaves and slaveholders) of slave narrative locked in combat. One senses again the slaves' desperate yearning for education, mobility, and individual and communal freedom. There are particularly strong echoes of works by Frederick Douglass, W. E. B. Du Bois, James Weldon Johnson, Zora Neale Hurston, and Richard Wright, all of whom wrote prose portraits of tragicomic characters, "articulate heroes" in search of broader freedom.

But the power of *Invisible Man* is more than that of a repository of black influences. As if in defiance of the single-minded critic, Ellison adapted symbolism and rhetorical strategy from any and every source he felt would enrich the texture and meaning of his work: Sophocles, Homer, Dostoevsky, Malraux, Joyce, and Freud all figure in *Invisible Man*. Some allusions and symbol clusters fade out like wistful jazz riffs; others recur and provide the novel with structure. But no single critical "method" can explain this capacious novel, which owes as much to the symbolist tradition of Melville and Hawthorne as it does to the vernacular tradition of Mark Twain and Hemingway. This is not a "realistic" novel or an understated "hard-boiled" novel, or a symbolist romance (it is not, in any case, to be *only* so categorized); instead, it is an epic novel of many voices, an experimental narrative constructed upon the author's mastery of American language; as he describes it,

"a rich Babel ... a language full of imagery and gesture and rhetorical canniness.
.. an alive language swirling with over three hundred years of American living, a mixture

of the folk, the biblical, the scientific, and the political. Slangy in one instance, academic in another, loaded poetically with imagery at one moment, mathematically bare of imagery in the next.” (*Shadow and Act*, pp. 103-104)

The Invisible Man embodies this confluence of traditions. He is a modern Odysseus, a latter-day Candide, a “black boy” comparable to Wright, a black and obscure Jude, a Yankee yokel, a minstrel endman. Of the several secondary characters who also embody a rich mixture of allusions, two stand out: Trueblood and Rinehart. Both are significant influences on the protagonist’s growing awareness.

It is Trueblood, the sharecropper, whom the hero encounters when giving Mr. Norton, the white trustee, a tour of the college environs. “Half-consciously” the student drives over a hill into a section of the black community built during slavery and, at Norton’s “excited command,” stops in front of Trueblood’s shack. Trueblood had, in earlier days, been invited to entertain white guests of the school, but no more: he has brought disgrace to the black community by impregnating his own daughter. “You have looked upon chaos and are not destroyed!” says Norton. “No suh! I feels all right,” says Trueblood. Not just willingly but “with a kind of satisfaction and no trace of hesitation or shame,” Trueblood recites the exuberant tale of his forbidden act; it is a private performance for the student and Norton, whose face, at story’s end, “had drained of color.” Shaking, the white man gives the farmer a hundred-dollar banknote: “Please take this and buy the children some toys for me,” the northern philanthropist says.

Rinehart enters the narrative late in the novel. To escape two followers of Ras, a black nationalist whose organization rivals the Brotherhood, the Invisible Man puts on glasses with lenses so dark that they appear black; he is immediately mistaken for Rinehart. “But . . . where’s your new hat I bought you?” a young woman asks. To complete his disguise he buys the widest white hat in stock at a local store and is mistaken for Rinehart all evening: Bliss Rinehart, gambler and pimp; Rine the lover and cool “daddy-o”; Rine the briber and “confidencing sonofabitch”; Rine the numbers runner; Reverend B. P. Rinehart, “Spiritual Technologist . . . No Problem Too Hard For God.” The Invisible Man is stunned by Rinehart: “Could he himself be both rind and deer? What is real anyway? . . . The world in which we lived was without boundaries. A vast seething, hot world of fluidity, and Rine the rascal was at home.”

Trueblood and Rinehart make their homes in quite different worlds. Trueblood has remained in the South, in a log-cabin homestead dusty with slave history. By contrast, while Rinehart may once have preached in Virginia, he has become a master manipulator of a chaos that is distinctively northern in scope. Indeed, what these black men have most in common is that both have stood before teeming chaos and have survived. Rinehart has embraced chaos. Trueblood has faced his crime of incest – the sin associated with confusion, degeneracy, and death, from Sophocles’s *Oedipus Rex* to Freud’s *Totem and Taboo*.

Both characters bring to mind the African American musical form, the blues. Trueblood has done wrong (but he didn’t mean to) and is bashed in the head by his wife, who leaves him for a time and spreads the tale of his wrongdoing until even the preacher calls him “the most wicked man” he has ever seen. Yet Trueblood tells his story until it achieves a certain cadence, and it ends with song:

“Finally, one night, way early in the mornin’, I looks up and sees the stars and I starts singin’. I don’t mean to, I didn’t think ‘bout it, just start singin’. I don’t know what it was, some kinds church song, I guess. All I know is I *ends up* singin’ the blues. I sings me some blues that might ain’t never been sang before, and while I’m singin’ them blues I makes up my mind that I ain’t nobody but myself and ain’t nothin’ I can do but let whatever is gonna happen, happen. I made up my mind that I was goin’ back home.” (p. 66)

Trueblood is what Albert Murray has called a “blues hero”: a resilient improviser who confronts the low-down dirtiness of life, the “changes” and the “breaks,” and who manages with style and grace to keep on.

Rinehart is no blues man in this broadly heroic sense. “Rinehart, Rinehart,” thinks the Invisible Man, “what kind of man is Rinehart?” His name is a name from a blues song often sung by Ellison’s old friend from Oklahoma, blues singer Jimmy Rushing: “Rinehart, Rinehart, / You’re a most indifferent guy.” But instead of evoking terror or pity, instead of putting confusion into perspective, as does Trueblood, Rinehart personifies confusion. He is the no-good “sweet-back,” the evil mistreater that the blues bemoan. Trueblood sings the blues as a cathartic statement to assuage a tragic predicament, but Rinehart dispenses the blues to others: he distributes travail and thrives of it.

Trueblood’s classical ancestors include Oedipus the King, but Rinehart’s forebears are shape-changing tricksters. His middle name, Ellison has written, is Proteus. Yet both characters capture the note and trick of African American life, and both function in quite specific ways. Trueblood’s tale is a lesson and a graphic warning, from which the Invisible Man learns that “there’s always an element of crime in freedom.” Trueblood’s breaking of the incest taboo (even if, as he insists, he was asleep while doing so) suggests that the Invisible Man can also break the law and so extend the definition of what it means to be black and what it means to be human. Rinehart’s lesson is that the world is much more ambiguous – and, again, full of possibility – than any narrow-minded, strict, schematic thinkers like those in the Brotherhood can know. “Underground” in Harlem there are operators undreamed of by One-Eyed Jack and his “brothers.” Some, like the unscrupulous Rinehart, prosper in the dark maze. Others, like the “hip” young man the narrator sees in the subway station, have also been ignored by the Brotherhood: “Men out of time, who would soon be gone and forgotten. . . . But who knew but that they were the saviors, the true leaders, the bearers of something precious? . . . What if history was a gambler, instead of a force in a laboratory experiment, and the boys his ace in the hole?” (p. 441) Rinehart the trickster is a figure of escape and of possibility whose presence suggests that beneath the surface of the American commonplace there burns a bright and raging world.

Invisible Man is a complex and richly comic novel in which the hero discovers a great deal about American history and culture. In the end he sees that he has been a fool, that, like Trueblood and Rinehart, he must confront chaos with strength and resiliency – and mother wit – or it will engulf him. When he plunges underground, he vows to stop running the course that Bledsoe and others had set for him and can say with Trueblood: “I ain’t nobody but myself . . . I made up my mind that I was goin’ back home.”

Invisible Man shares great familiarity within the creative context of the Afro-American narrative. Its primary method of authentication is its ability to formalize the art, link strategy to context and expound its own historical fiction. Progression is non-linear, prompting ground breaking assertions that a self, an independent form of humanity can exist outside imposed, preconceived definitions of reality.

Ellison’s protagonist is a more subtle, stealthy version of Rinehart. He is a failed college student, a factory worker, a public speaker and most importantly an artist who produces a “simulated autobiography”. The intent of his undertaking is paramount to the understanding of *Invisible Man*. The persona of the artist strives to break loose from the figures of authority sabotaging his development, and expand his identity, to achieve spiritual autarky, free from the constricting noose of his ill willed friends and countrymen.

The protagonist is on a quest for an adequate identity. The act of naming can bestow power or weakness. Its ramifications concern themselves with control and self-control. The striking realization that one can name oneself and subsequently trigger a desirable response from society is intoxicating and liberating at the same time, as is the case with his understanding

of Rinehart: “Could he be all of them: Rine the runner and Rine the gambler and Rine the briber and Rine the lover and Rinehart the Reverend?... The world in which we lived was without boundaries. A vast seething, hot world of fluidity.” (Ellison 1995: 498)

Invisible Man is a splendid uplifting of moderation and self-discovery. It is a novel of power, adventure, folklore, improvisation, myth and personal growth; “a raft of hope, perception and entertainment” attempting to present a tiny glimmer of the complicated splendor that is America. The novel advocates for civil and constitutional rights but above all else it advocates for the right to embrace and accept our own humanity. It tells stories of injustice and abuse, pain and solitude, preferring irony and denouncing anger. Social realism, allegory and symbolism usher in the promise of a powerful narrative and the outspoken herald of truth regardless of the cost and consequences. Ellison manages to create an effective image of 1940’s Harlem which stands as a unifier of all the undertones of African-American life. Through his vision he anticipates the e(in)volution of Marxism, the emergence of the Black Panthers, America’s cultural revolutions and a steadfast desire to accept and tolerate individual identities, pluralism and multiculturalism. Ralph Ellison summons all existing relevant ideologies but embraces only temperance and balanced thought. His ideological novel is a manifesto of tranquility, patience and equanimity in the face of relentless adversity.

Ellison is one of America’s gatekeepers of moral history. His influence on the Afro-American novel and the American novel as a whole may have hastened the emergence of the Civil Rights Movement. He carried inside his writing the intellectual turmoil of his generation and set the standard for a new moral and artistic comprehension of 1960s America. His objective was not to portray a coherent image of individual identity, or of black identity but the identity of the American rainbow, the melting pot of intimidating complexity. His verbal flow and communicative fortitude served as a release valve for the creative energies of his countrymen. The great American writer acknowledged Faulkner, Melville or Hawthorne but above all he paid homage to the almost sacred pieces of paper (the Constitution and the Bill of Rights) which had dictated the moral imperatives shaping the beautiful destiny of his beloved America. His patriotism was not uncommon for an individual living in 1940s and 50s America; what was oddly inspiring however was the fact that he managed to unreservedly love a country that had at times rejected and humiliated him because of the color of his skin. *Invisible Man* is a novel of trust and belief in the ideals for which America stands. Had it not been for Ellison’s patriotism and trust in America’s pledge of liberty and justice for all his novel would never have been written; because despite his façade of irony and pessimism Ralph Waldo Ellison is a true believer that change will come, that he himself can make a difference through his work and generous humanity. The novelist’s responsibility and debt to society cannot be overlooked or ignored towards the realm of perdition. Both form and content must coexist and serve the author’s creative infrastructure, a convergence hub where literature and democracy become intertwined creating not only mentally endowed characters but also intelligent, opinionated citizens/readers who have the courage and mental clarity to change society for the better.

REVERBERAȚIA IDENTITARĂ ÎN CASA SPIRITELOR

Andreea Iliescu

Lecturer, PhD., University of Craiova

Abstract: Writing empowers the author with the ability to create a sense of origins and stability, thus grounding the exile. Isabel Allende's characters, through writing, claim possession of a history, both personal and collective. Most of them write regularly, whether in notebooks or letters, proof of their quest for self-discovery and reverence for memories.

Choosing writing over oblivion equates with the emergence of a deeper consciousness of one's identity. Isabel Allende's novel "The House of the Spirits" depicts the creative process of writing as a genuine combination of realism and imagination. Ultimately, this blend enables people to record and forge their experience.

To Isabel Allende, words hold the power to recall history, be it that of a country or a family. By rescuing memory, words can be used to reshape and challenge the past.

Keywords: identity, exile, writing, magical realism

1. Proiecții ale exilului la Isabel Allende

La casa de los espíritus (*Casa spiritelor*), romanul scriitoarei chiliene Isabel Allende, se impune ca o operă bine articulată, de o fluiditate copleșitoare. Publicat în 1982, este, indubitabil, un roman care pulsează în cercuri concentrice, antrenând nenumărate personaje, într-o succesiune ciclică de viață și istorie. În paginile lucrării, viața este modelată după chipul și asemănarea amintirilor smulse furiei Timpului, prin forța cuvântului scris, mărturia de netăgăduit a traiectoriei mai multor generații ale familiilor *del Valle* și *Trueba*. Destinele multora dintre ei nu se petrec în penumbră, ci capătă valențe istorice, decantate prin prisma însemnărilor neobosite.

Eroziunea timpului nu încetează a schimonosi viața, dar privilegiul de a scrie conferă amintirilor o identitate proprie, constituindu-se într-un ecou al unui *ieri* ce nu se vrea uitat: «En algunos momentos tengo la sensación de que esto ya lo he vivido y que he escrito estas mismas palabras, pero comprendo que no soy yo, sino otra mujer, que anotó en sus cuadernos para que yo me sirviera de ellos. Escribo, ella escribió, que la memoria es frágil y el transcurso de una vida es muy breve y sucede todo tan de prisa, que no alcanzamos a ver la relación entre los acontecimientos, no podemos medir la consecuencia de los actos, creemos en la ficción del tiempo, en el presente, el pasado y el futuro, pero puede ser también que todo ocurre simultáneamente...»¹

Alegând un stil narativ care armonizează magia cu realitatea, Isabel Allende prezintă istoria țării sale, a statului Chile și surprinde evoluția mai multor generații de femei, un traiect

¹ Isabel Allende, *La casa de los espíritus*, Plaza y Janes Editores, S.A., Barcelona, 1982, p. 379, în trad. : „Uneori am impresia că am mai trăit asta și că am mai scris aceste cuvinte, dar îmi dau seama că nu sunt eu, ci o altă femeie, care și-a notat toate astea în caietele ei pentru ca eu să mă slujesc de ele. Scriu, cum a scris și ea, pentru că memoria e fragilă, parcursul unei vieți e scurt și totul se întâmplă atât de repede, încât nu reușim să vedem legătura dintre evenimente, nu putem măsura consecințele faptelor, credem în ficțiunea timpului, în prezent, trecut și viitor, dar este posibil ca totul să se petreacă simultan...”

care culminează cu deznodământul tragic al loviturii de stat din 1973. Nepoata clanului Trueba, Alba, recrează trecutul familiei ei cu ajutorul a numeroase caiete *de povestit viața*, care păstrează amintirile încredințate lor de către bunica Clara. Romanul este deopotrivă o saga și o mărturie a destinului tragic al țării, aflate sub tirania regimului militar; lucrarea lui Isabel Allende îmbină accentele personale cu cele istorice.

Casa spiritelor este prima operă de ficțiune a scriitoarei Isabel Allende, lucrarea înscriindu-se într-o bogată serie a personajelor feminine, independente, care sfidează tradiționala autoritate a bărbaților. Romanul pune un deosebit accent pe calitățile terapeutice ale scrisului, investit cu forța reinventării existenței. Prin puterea scrisului, personajele, angrenate într-un complex proces al introspecțiilor, reușesc să supraviețuiască unor bariere spațiale și temporale. Cei doi naratori, Esteban, patriarhul, care evocă amintirile la persoana întâi și Alba, supraviețuitoarea, a cărei voce se face auzită la persoana a treia, creionează o bogată paletă de evenimente și emoții, menite să realizeze o frescă a istoriei familiei.

Literatura de exil aduce propria contribuție în ceea ce privește limbajul, deoarece depășește limitele simplei ficțiuni și atrage personajele într-o încercare de a se reinventa și de a recrea latura umană. Opera lui Isabel Allende se caracterizează prin natura imperioasă a afirmării sinelui, a dobândirii unor rădăcini, a revendicării unui trecut. Nevoia de a spune propria poveste de viață este indisolubil legată de tema exilului. Natura independentă a experienței exilului, poziția ei, atât în sfera colectivă cât și în cea particulară a gândurilor și a comportamentului, se cristalizează într-una dintre constantele trăsături ale acestei literaturi, și anume propensiunea către mărturie, chiar și în situația în care intenția aparentă a scriitoarei este alta.

Vocea narativă a celui din exil reclamă dovezi care să probeze experiența trăită; caracterul confuz al acestor dovezi, faptul că este o creație lingvistică conferă literaturii exilului tensiunea-i specifică. Distanța dintre realitate și descrierea a ceea ce s-a întâmplat pare să se mărească pe măsură ce persoana din exil scrie. Isabel Allende abordează această distanță în *Casa spiritelor* când vorbește despre caietele Clarei. Mărturia celor întâmplate, atât evenimente transcendente cât și trivialități, constituie povestea Albei pe măsură ce le analizează și le rescrie. Fiind atrasă de istoria familiei, Alba este capabilă să reclame trecutul și să descopere un echilibru pentru ea însăși.

La aflarea veștii că bunicul ei, în vârstă de 99 de ani se află pe patul de moarte și fiind imposibil să se întoarcă în țară din cauza statutului de exilat politic, Isabel Allende începe să-i scrie ceea ce ea numește *o scrisoare spirituală*. Potrivit mărturisirilor scriitoarei, a intrat într-o transă în timp ce scria și a dat frâu liber imaginației: «Barrabás llegó a la familia por vía marítima, anotó la niña Clara con su delicada caligrafía. Ya entonces tenía el hábito de escribir las cosas importantes y más tarde, cuando se quedó muda, escribía también las trivialidades, sin sospechar que cincuenta años después, sus cuadernos me servirían para rescatar la memoria del pasado y para sobrevivir a mi propio espanto.»²

Cititorului i se oferă o a treia versiune a istoriei familiei Trueba: mărturia *caietelor de povestit viața* constituie o a doua redare a realității, urmată de versiunea Albei, care accentuează discrepanța dintre realitate și descrierea acesteia. Personajele lui Isabel Allende scriu pentru a-și afirma propria existență; este mai puțin important pentru ele ca amintirile să reflecte realitatea decât ca aceste amintiri să existe: simpla creionare a vieții cuiva consolidează acea existență.

Introspecția reprezintă o consecință a exilului, iar Isabel Allende arată că scrisul este o parte a procesului de reclamare a unui trecut. Pentru un exilat, pierderea dreptului de a locui în

² Isabel Allende, *op. cit.*, p.9, în trad.: „Barrabás a ajuns la noi în familie pe calea mării, a notat fetița Clara cu delicata ei caligrafie. Încă de pe atunci avea obiceiul să scrie lucrurile importante și, mai târziu, când a rămas mută, scria și lucrurile banale, fără să bănuiască vreodată că, după cincizeci de ani, caietele ei îmi vor servi pentru a salva memoria trecutului și pentru a supraviețui propriei mele spaime.”

propria țară este percepută ca o pierdere a identității și ca o știrbire a dimensiunii umane. Un asemenea sentiment al diminuării laturii umane presupune ca exilatul să sondeze și să-și descopere eul. „Doar lucrurile care sunt notate, pot fi păstrate, continuând să existe”, afirmă Alba. Aceasta este și explicația apariției și perpetuării *caietelor de povestit viața*. Exilatul luptă să asimileze nu numai absența patriei, dar și pe aceea a culturii unui tărâm nou, a unei țări străine. Căutarea identității este provocată atât de pierderea patriei cât și de încercarea de a se adapta și a înțelege noua realitate.

O persoană poate asimila influențele diferitelor culturi într-o măsură mai mare sau mai mică; sunt, de altfel, nenumărați autori care scriu despre permanenta stare de marginalitate cu care se confruntă cei care trăiesc între două culturi.

2. Între magie și fantasticitate

Caracteristica definitorie a genului fantastic, trăsătură asupra căreia par să coincidă toți criticii acestui gen, ar consta în capacitatea literaturii fantastice de a provoca frică sau groază. De exemplu, pentru Louis Vax, „arta fantastică trebuie să introducă terori imaginare în mijlocul lumii reale”. Potrivit aceluiași autor: «Lo sobrenatural, cuando no trastorna nuestra seguridad, no tiene lugar en la narración fantástica. Dios, la Virgen, los santos y los ángeles no son seres fantásticos; como no lo son tampoco los genios y las hadas buenas. En cuanto a los dioses de la fábula, Pan, por ejemplo, pueden llegar a ser fantásticos cuando en ellos se encarnan instintos salvajes.»³

Pentru a salva distanța care separă universul supranatural al zânelor și al miracolelor de universul nostru, guvernat de legi imuabile, care exclud miracolele, Roger Caillois propune două concepte diferite – miraculosul și fantasticul - și explică: «El universo de lo maravilloso está naturalmente poblado de dragones, de unicornios y de hadas; los milagros y las metamorfosis son allí continuos; la varita mágica, de uso corriente; los talismanes, los genios, los elfos y los animales agradecidos abundan; las madrinas, en el acto, colman los deseos de las huérfanas meritorias... En lo fantástico, al contrario, lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables. Es lo imposible, sobreviniendo de improviso en un mundo de donde lo imposible está desterrado por definición.»⁴

Caillois definește literatura fantastică ca pe „un joc cu frică”; în literatura miraculosului, în schimb, „încălcarea legilor naturale nu provoacă teamă”. Într-o lume tutelată de știință, povestirea fantastică deschide o fereastră spre tenebrele tărâmului de dincolo și prin breșa astfel creată, se strecoară teama și fiorii. Un asemenea fior nu poate irupe în împărăția miraculosului, unde știința nu este decât o altă minune; realitatea însăși nu este mai puțin magică și miraculoasă decât magiile și miracolele care populează poveștile cu zâne. De aceea, pentru Caillois, fantasticul «no podría surgir sino después del triunfo de la concepción científica de un orden racional y necesario de los fenómenos, después del reconocimiento de un determinismo estricto en el encadenamiento de las causas y los efectos. En una palabra, nace en el momento en que

³ Louis Vax, *Arte y literatura fantásticas*, Eudeba, Buenos Aires, 1965, págs. 10-11; în trad.: „Supranaturalul, când nu ne perturbă siguranța, nu se manifestă în narațiunea fantastică. Dumnezeu, Sfânta Fecioară, sfinții și îngerii nu sunt ființe fantastice cum de altfel, nu sunt nici geniile și zânele bune. În ceea ce privește zeitățile fabulelor, cum este Pan, de exemplu, acestea pot deveni fantastice, când întruchipează instincte sălbatice”.

⁴ Roger Caillois, *Imágenes, imágenes...*, Sudamericana, Buenos Aires, 1970, pág.11, în trad.: „Universul miraculosului este, în mod firesc, populat cu dragoni, unicorni și zâne; miracolele și metamorfozele au loc neîncetat; bagheta magică este de uz curent; talismanele, geniile, elfii și animalele recunoscătoare abundă; zânele ocrotitoare îndeplinesc pe loc dorințele orfanelor meritorii... În sfera fantastică, dimpotrivă, supranaturalul apare ca o ruptură a coerenței universale. Miracolul devine aici o agresiune interzisă, amenințătoare, care distruge stabilitatea unei lumi în care, legile erau considerate, până atunci, riguroase și imutabile. Imposibilul survine într-o lume de unde imposibilul este alungat prin definiție”.

cada uno está más o menos persuadido de la imposibilidad de los milagros. Si en adelante el prodigio da miedo, es porque la ciencia lo destierra y porque se lo sabe inadmisibile, espantoso.»⁵

Autorul studiului *Introducere în literatura fantastică* (1970), Tzvetan Todorov, este de-a dreptul consternat în fața unui asemenea criteriu. Dacă pentru a identifica fantasticul -afirmă Todorov- cititorul trebuie să fie asaltat de sentimentul de teamă, atunci „ar trebui să conchidem că genul unei opere depinde exclusiv de sângele rece al cititorului”⁶. În viziunea lui Todorov, există unele basme cu zâne, care pot fi povești de groază și texte fantastice, lipsite complet de sentimentul fricii. În consecință, Todorov concluzionează că, deși „frica este adeseori circumscrisă fantasticului, nu reprezintă o condiție necesară a acestuia”⁷ și propune o definiție a fantasticului, care, deși diferă ca formulare, derivă, în realitate, din definițiile anterioare: «En un mundo que es muy nuestro, este que conocemos, sin diablos, silfides, ni vampiros, se produce un acontecimiento que no se puede explicar por las leyes de este mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del universo permanecen como son (lo extraño); o bien el acontecimiento ha tenido lugar realmente, es parte integrante de la realidad, pero ahora esta realidad está regida por leyes que desconocemos (lo maravilloso). O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario; o bien existe realmente, como los demás seres vivientes. Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre; en cuanto se escoge una u otra respuesta, nos salimos de lo fantástico para entrar en un género vecino, lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce sino las leyes naturales y se enfrenta, de pronto, con un acontecimiento de apariencia sobrenatural.»⁸

Intriga romanului poartă și pecetea realismului magic, marca literaturii sud-americane. Termenul de *realism magic* a fost inițial folosit de criticul german de artă, Franz Roh, în 1927, în încercarea de a găsi un nume reprezentativ pentru arta post-expresionistă. Criticul de artă nu a dat o definiție concisă termenului, acesta fiind supus unor interpretări ambigue. În opinia criticului literar, Luis Leal, textele magico-realiste înfățișează evenimentele centrale ca fiind complet lipsite de o explicație logică sau de un suport psihologic, de vreme ce autorii realismului magic nu sunt adepții mimetismului realiștilor așa cum nu sunt nici adepții distorsionării dimensiunii reale, precum suprarealiștii, ci aleg să valorifice misterul din spatele lucrurilor. Realismul magic este, de asemenea, definit ca un gen care îmbină realismul cu fantasticul, astfel încât elementele magice se dezvoltă în cadrul realității prezentate. Cele două definiții subliniază deosebirea fundamentală dintre fantastic și realismul magic: dacă, pe de o

⁵ Idem, pag. 12, în trad.: „nu ar putea să se ivească decât după triumful concepției științifice a unui ordin rațional și necesare a fenomenelor, după recunoașterea unui determinism strict în înlănțuirea cauzelor și a efectelor. Așadar, fantasticul ia naștere în momentul în care suntem mai mult sau mai puțin convingiți de imposibilitatea miracolelor. Dacă, de acum înainte, minunea produce teamă, aceasta este o consecință a faptului că știința izgonește sentimentul fricii, declarându-l inadmisibil, înfricoșător”.

⁶ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972, pag. 40

⁷ *Ibidem*.

⁸ Idem, pag. 29, în trad.: „Într-o lume cu care suntem obișnuiți, pe care o cunoaștem, fără spirite rele, silfide sau vampiri, survine un eveniment care nu se poate explica prin legile acestui univers familiar. Cel care percepe această întâmplare trebuie să opteze pentru una dintre cele două soluții posibile: fie este vorba despre o iluzie a simțurilor, de un produs al imaginației, și legile universului rămân neschimbate (straniul); fie evenimentul s-a petrecut cu adevărat, este o parte integrantă a realității, dar acum, această realitate se ghidează după legi, pe care nu le cunoaștem (miraculosul). Sau diavolul este o iluzie, o ființă imaginară, sau există cu adevărat, ca și celelalte ființe. Fantasticului i se circumscrie intervalul acestei incertitudini; de îndată ce optăm pentru un răspuns sau pentru celălalt, părăsim sfera fantasticului pentru a pătrunde într-unul dintre genurile limitrofe, straniul sau miraculosul. Fantasticul este ezitarea experimentată de o ființă, care nu cunoaște alte legi, decât pe cele naturale și care, dintr-o dată, se confruntă cu un eveniment supranatural”.

parte, misterul invocat de evenimentele realismului magic nu necesită vreo justificare, literatura fantastică presupune nenumărate explicații.

Stilul circular la care recurge Isabel Allende se cristalizează într-o alternativă a modalității patriarhale de a înfățișa lucrurile, personajele feminine reușind astfel să dobândească o nouă identitate, atât în interiorul familiei cât și în afara acesteia. Elementele magice creează o viziune feminină asupra realității. Scriitoarea folosește în mod curent asocieri între magie și personajul feminin, pledând astfel pentru dimensiunea supranaturală ca modalitate de a combate autoritatea patriarhală.

Imaginația Clarei este aservită atât ficțiunilor miraculoase cât și prozaismului unor documente din sfera politică; propensiunea ei către magie, către spiritualitate și depășirea constrângerilor impuse de timp și spațiu sunt minuțios exploatate de către Isabel Allende: «La pequeña Clara leía mucho. Su interés por la lectura era indiscriminado y le daban lo mismo los libros mágicos de los baúles encantados de su tío Marcos, que los documentos del Partido Liberal que su padre guardaba en su estudio. Llenaba incontables cuadernos con sus anotaciones privadas, donde fueron quedando registrados los acontecimientos de ese tiempo, que gracias a eso no se perdieron borrados por la neblina del olvido, y ahora yo puedo usarlos para rescatar su memoria. Clara clarividente conocía el significado de los sueños. Esta habilidad era natural en ella y no requería los engorrosos estudios cabalísticos que usaba el tío Marcos con más esfuerzo y menos acierto.»⁹

Încă din copilărie, spiritualitatea și misticismul au un rol esențial în viața surorilor del Valle, Clara și Rosa. De la o vârstă foarte fragedă, Clara pătrunde în universul spiritelor. Poate interpreta visele și prezice viitorul și, de asemenea, poate deplasa obiectele prin intermediul puterii minții. Telechinezia și spiritismul constituie principalele îndeletniciri ale Clarei, permițându-i să se sustragă monotoniei unei realități prestabilite: «La habilidad de Clara para mover objetos sin tocarlos se fue acentuando hasta tener tanta práctica, que podía mover las teclas del piano con la tapa cerrada, aunque nunca pudo desplazar el instrumento por la sala, como era su deseo. En esas extravagancias ocupaba la mayor parte de su energía y de su tiempo. Desarrolló la capacidad de adivinar un asombroso porcentaje de las cartas de la baraja e inventó juegos de irrealidad para divertir a sus hermanos. Su padre le prohibió escrutar el futuro en los naipes e invocar fantasmas y espíritus traviesos que molestaban al resto de la familia y aterrorizaban a la servidumbre [...]»¹⁰

Deși Rosa, sora Clarei, nu dă dovadă de o înclinație de aceeași natură cu a mezinii, are, în schimb, înfățișarea extraordinară a unei sirene, ceea ce sugerează un caracter supranatural, specific întregii familii. Imaginației nemărginite a Clarei, disponibilității acesteia de a transcende constrângerile unei realități prohibitive îi echivalează frumusețea fără seamăn a Rosei. Prin accentuarea acestor trăsături aparte ale fiicelor lui Severo și ale Niveei del Valle, scriitoarea creează premisele stilului narativ al romanului, al realismului magic: «Posó la vista en Rosa, la mayor de sus hijas vivas, y, como siempre, se sorprendió. Su extraña belleza tenía una cualidad perturbadora de la cual ni ella escapaba, parecía fabricada de un material diferente

⁹ Isabel Allende, op. cit., p. 73, în trad. : „Micuța Clara citea mult. Interesul ei pentru lectură era general și îi era totuna dacă citea cărțile magice din cuferele miraculoase ale unchiului Marcos sau documentele Partidului Liberal din biroul tatălui ei. Umplea nenumărate caiete cu însemnările ei particulare, în care au rămas înregistrate evenimentele acelei epoci, salvându-le astfel de ceața uitării. Iar acum le pot folosi și eu pentru a salva aceste amintiri. Clara cea clarvăzătoare cunoștea semnificația viselor. Poseda un talent înăscut și n-avea nevoie de complicatele studii cabalistice la care recurgea unchiul Marcos cu mai multă trudă și mai puține rezultate.”

¹⁰ Idem, pp. 74-75, în trad.: „Talentul Clarei de a deplasa obiectele fără a le atinge se accentuase, perfecționându-se până într-atât încât putea mișca clapele pianului prin capacul închis, deși nu reușise niciodată să mute instrumentul prin salon, așa cum dorea. Extravaganțele acestea îi ocupau cea mai mare parte din energie și din timp. Și-a dezvoltat capacitatea de a ghici uimitor de multe cărți de joc și a inventat jocuri ireale pentru a-și distra frații. Tatăl ei i-a interzis să ghicească viitorul în cărți și să invoce fantome și spirite ghidușe, care deranjau restul familiei și speriau servitorimea [...]”

al de la raza umana. Nívea supo que no era de este mundo aun antes que naciera, porque la vio en sueños, por eso no le sorprendió que la comadrona diera un grito al verla. Al nacer, Rosa era blanca, lisa, sin arrugas, como una muñeca de loza, con el cabello verde y los ojos amarillos, la criatura más hermosa que había nacido en la tierra desde los tiempos del pecado original, como dijo la comadrona santiguándose.»¹¹

Prin prisma realismului magic, marca literaturii hispano-americane, aflăm despre obiectivul neobișnuit al Rosei, a cărei existență este justificată doar de *brodarea celei mai mari fețe de masă din lume*. Departe de a dovedi cea mai neînsemnată fărâmbă de prozaism, Rosa pare mai degrabă o făptură între două lumi, o prizonieră a existenței terestre, un spirit rătăcit, care se sustrage în permanență trivialităților vieții pe pământ: «Entretanto, lo aguardaba sin aburrirse, imperturbable en la gigantesca tarea que se había impuesto: bordar el mantel más grande del mundo. Comenzó con perros, gatos y mariposas, pero pronto la fantasía se apoderó de su labor y fue apareciendo un paraíso de bestias imposibles que nacían de su aguja ante los ojos preocupados de su padre. Severo consideraba que era tiempo de que su hija se sacudiera la modorra y pusiera los pies en la realidad, que aprendiera algunos oficios domésticos y se prepara para el matrimonio, pero Nívea no compartía esa inquietud.»¹²

Realismul magic nu este asimilat unei intruziuni brutale în existența personajelor, unei rupturi bruște a ordinii firești a lucrurilor, ci mai degrabă unui hiat al relațiilor de cauzalitate, universal valabile sau interstițiilor unei realități mai permissive decât cea care poate fi percepută, în aparență: «Hasta ese día, no habían puesto nombre a las excentricidades de su hija menor ni las habían relacionado con influencias satánicas. Las tomaban como una característica de la niña, como la cojera lo era de Luis o la belleza de Rosa. Los poderes mentales de Clara no molestaban a nadie y no producían mayor desorden; se manifestaban casi siempre en asuntos de poca importancia y en la estricta intimidación del hogar. Algunas veces, a la hora de comida, cuando estaban todos reunidos en el gran comedor de la casa, sentados en estricto orden de dignidad y gobierno, el salero comenzaba a vibrar y de pronto se desplazaba por la mesa entre las copas y platos, sin que mediara ninguna fuente de energía conocida ni truco de ilusionista. Nívea daba un tirón a las trenzas de Clara y con ese sistema conseguía que su hija abandonara su distracción lunática y devolviera la normalidad al salero, que al punto recuperaba su inmovilidad.»¹³

Încă din primele pagini ale romanului, se desprinde o imagine deosebită a Clarei, mezină familiei del Valle: «Clara estaba sentada al lado de su madre y ésta le apretaba la mano con impaciencia cuando el discurso del sacerdote se extendía demasiado en los pecados de la carne, porque sabía que eso inducía a la pequeña a visualizar aberraciones que iban más allá de la realidad, como era evidente por las preguntas que hacía y que nadie sabía contestar. Clara

¹¹ Isabel Allende, op. cit., pp. 11-12, în trad.: „Și-a oprit ochii pe Rosa, cea mai mare dintre fetele rămase în viață, și, ca de fiecare dată, a rămas uimită. Frumusețea ei stranie avea darul de a o tulbura chiar și pe maică-sa, părea făcută dintr-un material diferit de cel al rasei umane. Nívea și-a dat seama că nu ținea de lumea asta încă dinainte de a o naște, pentru că a zărit-o în vis, de aceea nu a fost surprinsă de strigătul pe care l-a scos moașa când a văzut-o. La naștere Rosa era albă, netedă, fără zbârcituri, ca o păpușă de porțelan, cu părul verde și ochii galbeni, făptura cea mai frumoasă care se născuse pe pământ din timpurile păcatului original, cum a spus moașa închinându-se.”

¹² Idem, p.13, în trad.: „Între timp, îl aștepta fără a se plictisi, imperturbabilă în gigantica sarcină pe care și-o impusese: să brodeze cea mai mare față de masă din lume. A început cu câini, pisici și fluturi, dar foarte repede fantezia a pus stăpânire pe munca ei și așa a ieșit la iveală un paradis de animale imposibile, pe care acul le zămislea sub privirile neliniștite ale tatălui ei. Severo era de părere că venise vremea ca fiică-sa să se scuture de buimăceala asta și să coboare cu picioarele pe pământ, să învețe câteva treburi casnice și să se pregătească pentru măritiș, dar Nívea nu-i împărtășea această preocupare.”

¹³ Isabel Allende, op. cit., pp. 14-15, în trad.: „Până în ziua aceea nu dăduseră nume ciudățeniilor mezinei și nici nu le puseseră în legătură cu influențele satanice. Le luau ca pe o trăsătură caracteristică a fetei, așa cum Luis era schiop sau Rosa frumoasă. Puterile mentale ale Clarei nu supărau pe nimeni și nu deranjau prea mult; se manifestau în general în chestiuni de importanță minoră și în stricta intimitate a căminului. Uneori, la masă, când erau așezați cu toții în sufrageria cea mare, în ordinea strictă a importanței și a rolului fiecăruia, solnița începea să vibreze și deodată prindea să se deplaseze pe masă, printre pahare și farfurii, fără vreo sursă cunoscută de energie sau vreun truc de iluzionist. Nívea o trăgea de coadă pe Clara și cu sistemul ăsta obținea ca fiică-sa să-și abandoneze distracția lunatică și solnița să redevină un obiect normal și nemișcător.”

era muy precoz y tenía la desbordante imaginación que heredaron todas las mujeres de su familia por vía materna.»¹⁴

Îndelungata tăcere pe care Clara și-o impune după dispariția Rosei, departe de a-i provoca un dezechilibru emoțional, de a o determina să se însingureze, o ajută să dobândească o seninătate deplină, să se purifice sufletește. Atât tăcerea mezinei, cât și puterile ei mentale sunt asociate unei stări de fapt, ușor neobișnuită, de către membrii familiei: «Entonces se deslizó hasta su cama, sintiendo por dentro todo el silencio del mundo. El silencio la ocupó enteramente y no volvió a hablar hasta nueve años después, cuando sacó la voz para anunciar que se iba a casar.»¹⁵

Calitățile divinatorii ale Clarei se răsfrâng și asupra psihicului uman; capacitatea ei de a percepe o dimensiune extrasenzorială, de a scruta viitorul o plasează la granița dintre real și fantastic: «Los sueños no eran lo único que Clara adivinaba. También veía el futuro y conocía la intención de la gente, virtudes que mantuvo a lo largo de su vida y acrecentó con el tiempo.»¹⁶ Universul alternativ al Clarei este clădit pe un filon al antropomorfismului, al invocării spiritelor, al unui timp și spațiu redimensionate: «Clara pasó la infancia y entró en la juventud dentro de las paredes de su casa, en un mundo de historias asombrosas, de silencios tranquilos, donde el tiempo no se marcaba con relojes ni calendarios y donde los objetos tenían vida propia, los aparecidos se sentaban en la mesa y hablaban con los humanos, el pasado y el futuro eran parte de la misma cosa y la realidad del presente era un caleidoscopio de espejos desordenados donde todo podía ocurrir. Es una delicia, para mí, leer los cuadernos de esa época, donde se describe un mundo mágico que se acabó. Clara habitaba un universo inventado para ella, protegida de las inclemencias de la vida, donde se confundían la verdad prosaica de las cosas materiales con la verdad tumultosa de los sueños, donde no siempre funcionaban las leyes de la física o la lógica.»¹⁷

Casa familiei Trueba, cunoscută drept *casa cea mare de pe colț*, este, în realitate *casa spiritelor*. O întreagă suită de spirite ia în stăpânire casa, în ciuda materialismului de neclintit al lui Esteban Trueba.

Deși pentru Clara, natura realității fizice pare insondabilă, ea fiind absorbită de forța dimensiunii extrasenzoriale, luciditatea judecăților ei de valoare nu poate să nu surprindă: «Por su parte, Clara andaba para todos lados con su hija pegada a sus faldas, la invitaba a las sesiones de los viernes y la crió en estrecha familiaridad con las ánimas, con los miembros de las sociedades secretas y con los artistas misérrimos a quienes hacía de mecenas.»¹⁸

¹⁴ Idem, p.11, în trad. : „Clara stătea lângă maică-sa, care o strângea de mână nerăbdătoare atunci când discursul preotului întârzia prea mult pe păcatele cărnii, pentru că știa că asta o făcea pe copilă să vizualizeze niște aberații care depășeau cu mult realitatea, după cum se vădea din întrebările pe care le punea și la care nimeni nu știa să-i răspundă. Clara era foarte precocă și avea imaginația debordantă pe care au moștenit-o toate femeile pe cale maternă.”

¹⁵ Isabel Allende, op. cit., p. 41 , în trad.: „Atunci s-a strecurat în patul ei, simțind în ea toată tăcerea lumii. Tăcerea s-a înstăpânit pe ea și n-a mai vorbit decât după nouă ani, când a deschis gura ca să spună că o să se mărite.”

¹⁶ Idem, p. 74, în trad. : „Visele nu erau singurele lucruri pe care le ghicea Clara. Vedea de asemenea viitorul și cunoștea intențiile oamenilor, calități pe care și le-a păstrat toată viața și care s-au accentuat cu trecerea timpului.”

¹⁷ Isabel Allende, op. cit., pp. 78-79, în trad.: „Clara a trecut de copilărie și a intrat în tinerețe între pereții casei, într-o lume plină de povești uimitoare și tăceri calme, unde timpul nu se măsura cu ceasuri și nici cu calendare, și unde obiectele aveau o viață proprie, fantomele se așezau la masă și vorbeau cu oamenii, trecutul și viitorul făceau parte din același lucru, iar realitatea prezentă era un caleidoscop de oglinzi amestecate, în care se putea întâmpla orice. Pentru mine e o delectare să citesc caietele de atunci, care descriu o lume magică și dispărută. Apărută de asprile vieții, Clara locuia într-un univers inventat de ea, univers în care adevărul prozaic al lucrurilor materiale se confunda cu adevărul furtunos al visurilor și unde legile fizicii sau logica nu funcționau întotdeauna.”

¹⁸ Idem, p. 124, în trad.: „În ce o privește, Clara mergea peste tot cu fiică-sa agățată de fuste, o chema la ședințele de vineri și o creștea într-o strânsă familiaritate cu spiritele, cu membrii societăților secrete și cu artiștii sărăntoci al căror mecena era.”

Tehnica literară a redactării scrisorilor nu apare doar la Isabel Allende, dar în acest caz, capătă o nouă finalitate, aceea de a accentua rolul activ al scrisului în definirea individualității și adăugarea unui plus de complexitate operei, prin crearea unor texte în ramă.

3. Concluzii

În viziunea lui Isabel Allende, scrisul desăvârșește identitatea personajelor; cele mai multe scriu în mod curent, fie că mărturiile lor iau forma unui jurnal sau a unor scrisori. Toate aceste scrieri converg spre descoperirea de sine și valorificarea amintirilor.

Personajele feminine din romanul *Casa spiritelor* sunt descrise ca fiind incapabile să exprime propria variantă a adevărului sau să vorbească nestingherit despre viața lor, din cauza autorității opresive a ambientului patriarhal în care trăiesc. Ca urmare a acestei realități, scrisul le oferă ocazia să își găsească adevărata voce narativă.

Casa spiritelor reunește mai multe linii de forță: abordează schimbările și complicațiile inerente statutului de exilat, sentimentul apartenenței unui anumit loc, granițele pe care le trece cel care pleacă de-acasă, puterea terapeutică a scrisului, valoarea pe care o dobândește arta de a scrie, transpusă într-o modalitate de a înfrunța trecerea timpului și de a afirma identitatea spirituală.

În *Casa spiritelor*, scrisului i se conferă atât semnificația unei profesii de credință, a unui liant al mai multor generații, decantând permeabilitatea conștiințelor, cât și valoarea unui catalizator al labirintului evenimential, configurat de trecerea intricată a timpului.

BIBLIOGRAPHY

- Allende, Isabel. *La casa de los espíritus*. Barcelona: Plaza y Janes Editores, S.A., 1982
- Allende, Isabel. *Casa spiritelor*. Trad. de Cornelia Rădulescu, București: Editura Humanitas, 2003
- Caillois, Roger. *Imágenes, imágenes...*, Buenos Aires: Sudamericana, 1970
- Georgescu, Paul Alexandru. *Valori hispanice în perspectivă românească*, București: Cartea Românească, 1986
- Ghidirmic, Ovidiu. *Proza românească și vocația fantasticului*, Craiova: Editura Scrisul Românesc, 2005
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972
- Vax, Louis. *Arte y literatura fantásticas*, Buenos Aires: Eudeba, 1965

ARTISTIC DEVELOPMENTS OF PRE-RAPHAELITE PAINTERS SUBSEQUENT TO THE DISSOLUTION OF THE BROTHERHOOD

Lavinia Hulea

Lecturer, PhD., University of Petroșani

Abstract: Art history has asserted the idea that Pre-Raphaelitism is a matter of artistic individualities, missing to regard it as a particularity of a series of works. Accordingly, the appellation came to encompass the whole range of works belonging to the Pre-Raphaelite artists, for reasons extrinsic to artistic analysis, such as the mere fact that, for instance, those artists belonged, at a certain moment in their lives, to the Pre-Raphaelite Brotherhood.

With these in view, it is worth mentioning that the early members of the Pre-Raphaelite Brotherhood either developed artistic practices that were no longer congruent with the notion of Pre-Raphaelitism, at least, in the case of Millais and Dante Gabriel Rossetti, or repeated themes that had their origins in the period of the early period of the Brotherhood, in the case of William Holman Hunt. Meanwhile, Pre-Raphaelitism may also be considered an all-pervasive characteristic of the work of a large number of artists, who practiced the style, although did not embrace a permanent Pre-Raphaelite identity.

Keywords: Pre-Raphaelitism, painters, artistic development, artistic individualities, Pre-Raphaelite identity

Various art critics in the nineteenth and twentieth centuries used to consider that Pre-Raphaelitism should be regarded as a characteristic of a series of artistic individualities and not as a particularity of a series of art works. In accordance with such assertions, the appellative broadly circumscribed a whole range of paintings belonging to artists patterned as Pre-Raphaelite; unfortunately, such encompassing did not consider artistic analysis and brought together a diversity of paintings that did not share common grounds. Meantime, the Pre-Raphaelite Brotherhood artists approached different paths after the dissolution of their association.



1. John Everett Millais, *Stella*, 1868, Manchester Art Gallery, United Kingdom

Millais's later work was perceived as a total switch from his previous practice: he approached broader brushwork, considered to have been determined by the slow Pre-Raphaelite brushing technique, which prevented him from working faster, and harmonious colours (*The Blind Girl* – 1856, *Autumn Leaves* – 1855-6), so that art historians concluded that his later paintings became fashionable and productive, distancing from the Pre-Raphaelite identity. Nonetheless, although his work appeared to have lost its Pre-Raphaelite characteristics, it is worth mentioning that, during the 1860s, Millais continued to take part in various projects and to initiate others and he is considered to have been the promoter of a new interest in the fine and decorative arts of the century. Millais's shift to an elegant and ease touch (*Stella* – 1868), which reminded of Reynolds and Gainsborough, was the equivalent of a revival style that is considered important for the late-Victorian category of grand-manner portraiture (John Singer Sargent). Twenty-first century critics appreciate that the new interest in the work of Reynolds and Gainsborough, in Georgian furniture and porcelain has its origins in the revivalism of the 1860s, whose central figure was Millais.

William Holman Hunt, on the other hand, appeared to repeat themes that had their origins in the period of the early Pre-Raphaelite Brotherhood (*The Shadow of Death* – 1870-73, considered as a reworking of Millais's *Christ in the House of His Parents*). In his autobiography, Hunt asserted that he continued to observe the original goals of the Pre-Raphaelites; according to art historians, his later work preserved as a stylistic device the Pre-Raphaelite minute observation, while approaching religious subjects. Unlike Millais, Hunt continued to use the time-consuming practice of painting of the early Pre-Raphaelites; nonetheless, his later paintings, as Millais', were both popular and lucrative. For his biblical pictures, Hunt travelled to Palestine and Egypt, starting from 1854, and he brought Pre-Raphaelite close observation to its ultimate limit (*The Scapegoat* – 1854-6).



2. William Holman Hunt, *The Scapegoat*, 1854-6, National Museum Liverpool, United Kingdom

It has been stressed that the notion of Pre-Raphaelite identity determined the emerging of a division between the early members of the Brotherhood and the tangential (Ford Madox Brown) or later members (Joanna Boyce, Simeon Solomon), who were seen as “less” Pre-Raphaelite. Yet, Pre-Raphaelitism may be considered, in fact, as an all-pervasive characteristic of the work of a large number of artists, who practiced the style, although did not embrace a permanent Pre-Raphaelite identity (for instance, Philip Hermogenes Calderon’s *Broken Vows* – 1856). (Prettejohn, 2007: 117)

During the second stage of Pre-Raphaelitism, a lot of artists connected with the Pre-Raphaelite circles looked for exhibition alternatives outside the Royal Academy, protesting against the supremacy of the Academy. They started organizing their own exhibitions by 1857, when seventy-one works were displayed in Russell Place and included works by Ford Madox Brown (*An English Autumn Afternoon*, *The Last of England*), Dante Gabriel Rossetti (*The Blue Closet* – 1856-7), and Elizabeth Siddall.

The following year, William Michael Rossetti organized, in collaboration with the art dealer Earnest Gambart, a travelling exhibition in America, which was not confined only to the Pre-Raphaelite art.

3. Philip Hermogenes Calderon, *Broken Vows*, 1856, Tate, London, United Kingdom



Between 1859 and 1861, several private exhibitions were held at Hogarth Club, whose main promoters were associates of the Pre-Raphaelite group. The Club showed the first works of Burne-Jones (*The Knight's Farewell* – 1858, *Going to the Battle* – 1858 and *Sir Galahad* – 1858), Dante Gabriel Rossetti's works in the newly approached style (*Bocca Baciata* – 1859) as well as the new pictorial exploits in the representation of women figures made by various artists.



4. Dante Gabriel Rossetti, *Bocca Baciata*, 1859, Museum of Fine Arts, Boston, United States of America

In 1865, a gallery in Piccadilly organized a Ford Madox Brown retrospective which, at the time, represented the beginnings of such a practice and gathered about one hundred works, mainly borrowed from the collectors who previously bought them. The exhibition was accompanied by a catalogue of the collection and the artist also displayed his painting called *Work* (1852-65), meant as a climax of the showing and considered the most thorough Pre-Raphaelite scene of modern life.



5. Ford Madox Brown, *Work*, 1852-63, Manchester Art Gallery, United Kingdom

Such a busy entrepreneurial activity was unparalleled both in England and in continental Europe, where the first Impressionist exhibition was organized in 1874. After 1865, the Pre-Raphaelites seemed to have ceased setting up art shows; nonetheless, new organizers started exhibiting art works in London: Dudley Gallery, established in 1865, or Grosvenor Gallery, owned by Sir Coutts Lindsay, a friend of the early Pre-Raphaelites, who founded it in 1877. Many of the artists who showed their works at the new galleries were either pupils or followers of the artists that were connected with the Pre-Raphaelite group. For instance, Lucy Madox Brown, Catherine Madox Brown, and Oliver Madox Brown (Ford Madox Brown's children) and Marie Spartali formed a group that practiced in Brown's studio, while another group included Edward Clifford, Robert Bateman, and Walter Crane, who were the pupils of Burne-Jones.

The younger artists seemed to have emulated their mentors in their rejection of exhibiting at the Royal Academy and in learning and practicing outside the institutional structures of the Academy schools. It is worth mentioning that, after 1853, Ford Madox Brown stopped showing at the Royal Academy and Dante Gabriel Rossetti used to show only in private settings. During the 1860s, Burne-Jones showed at the Old Water-Colour Society and, after he left it, in 1870, he only sporadically exhibited at the Dudley. In 1877, he came again to public attention, on the occasion of the first exhibition of the Grosvenor Gallery, where he showed eight large oils. That was the moment when Burne-Jones came out as the leader of the new art school that included Walter Crane (*Renaissance Venus* – 1877), John Roddam Spencer Stanhope (*Love and the Maiden* – 1877), Evelyn Pickering (*Ariadne in Naxos* – 1877), and John Melhuish Strudwick (*Isabella* – 1879). Critics considered that the members of the new school had a common interest in the early Italian art, so that they were seen as related to the early Pre-Raphaelite Brotherhood. One of those who supported such a connection was Henry James, who asserted the idea that the “square-jawed, large-mouthed female visage”, associated with Burne-Jones's work, essentially belonged to the “English pre-Raphaelite school five-and-twenty years ago imported from early Florence to serve its peculiar purposes. It has undergone various modifications since then, and in Mr. Burne-Jones's productions we see its supreme presentment”. Nonetheless, twenty-first century art theorists and critics showed that the new women figures were experienced between later 1850s and 1860s, namely after the climactic moment of the Pre-Raphaelite Brotherhood.



6. Edward Burne-Jones, *Sir Galahad*, 1858, Harvard Art Museum, United States of America

Other critics of the time (Frederic George Stephens, in *The Germ*, 1850) considered that, contrary to the Pre-Raphaelite Brotherhood, which revived the principles of the early Italian art not from the Italian artists but, according to their example, from nature itself, the members of the group exhibiting at Grosvenor

Gallery explicitly derived their works from the early Italian artists such as Botticelli, Piero della Francesca and Mantegna. It is important to mention that, in the 1870s, the Italian artists previously cited had scarcely been known by the art historian and connoisseurs, so that the Grosvenor group appeared to have brought back unconventional styles.

Certain Victorian critics understood the opposite manner according to which earlier art was approached by the Pre-Raphaelite Brotherhood and the Grosvenor group: while the artists of the first stage of Pre-Raphaelitism had as a common goal the revival of the earlier art through 'primitive' innocence, the later group envisaged to attain the same goal through studied methods. (*The Times*, 1877)

By the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth, a certain yearning for Pre-Raphaelitism could already be perceived. The art of Kate Bunce (*The Keepsake* – 1901), Maxwell Armfield (*Self Portrait* – 1901), Frank Cadogan Cowper (*St Agnes in Prison* – 1905), John Byam Liston Shaw (*Boer War*, 1900 – 1901) appears as a Pre-Raphaelite revival. According to the opinions of modern critics, Pre-Raphaelitism continued to have an impact on the twentieth-century art, owing to the works of Stanley Spencer and to the 1940s – 1950s Neo-Romantics, who set forth the British character of their art, in opposition to the modern French styles.

7. Kate Elizabeth Bunce, *The Keepsake*, 1898-1901, Birmingham Museum and Art Gallery, United Kingdom





8. Maxwell Ashby Armfield, *Self-Portrait*, 1901, Birmingham Museum and Art Gallery, United Kingdom

It has been asserted that in an art world where the French and the American modern trends strove to innovate, the English groups appeared to stand for the need to slow down innovating. Meanwhile, as modern art is generally considered to have started with Manet, in the mid-nineteenth century, this basic idea seems to have directed the whole criticism of the twentieth century regarding the Pre-Raphaelites. Accordingly, most art

historians perceived the Pre-Raphaelites as opposing to the French trend, neglecting that a similar movement could have as protagonists the Pre-Raphaelites, during a period approximately matching that of the French currents, and transgressing British insularity. (Prettejohn, 2007: 129-30)

BIBLIOGRAPHY

Barringer, Tim. 2012. *Reading the Pre-Raphaelites*. Yale University Press, New Haven and London.

Barringer, Tim. 2005. *Men at Work: Art and Labour in Victorian Britain*. Yale University Press, published for The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, New Haven and London.

Barlow, Paul. 2005. *Time Present and Time Past: The Art of John Everett Millais*. Aldershot, Hants, and Burlington, Ashgate Publishing, Vermont.

Bendiner, Kenneth. 1998. *The Art of Ford Madox Brown*. University Park, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania.

Bendiner, Kenneth. 1985. *An Introduction to Victorian Painting*. Yale University Press, New Haven and London.

Germ. 1901. *Thoughts towards Nature in Poetry, Literature and Art*, A facsimile reprint of the literary organ of the pre-Raphaelite Brotherhood, published in 1850, London. <http://www.gutenberg.org/files/17649/17649-h/17649>.

Hunt, William, Holman. 1905. *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*. The Macmillan, Company, New York and London. <http://archive.org/stream/preraphaelitism01hunt>.

Newall, Cristopher. 1995. *The Grosvenor Gallery Exhibitions: Change and Continuity in the Victorian Art World*. Cambridge University Press, Cambridge.

Prettejohn, Elisabeth. 2007. *The Art of the Pre-Raphaelites*. Tate Publishing, London.

Prettejohn, Elisabeth. 1999. *After the Pre-Raphaelites: Art and Aestheticism in Victorian England*. Manchester University Press, Manchester.

Rabin, Lucy. 1978. *Ford Madox Brown and the Pre-Raphaelite History-Picture*. Garland, New York and London.

Times. 1877. London. <http://www.thetimes.co.uk/tto/archive>.

L'ÉPREUVE DU LABYRINTHE. UNE LECTURE MYTHOCRITIQUE DU LABYRINTHE DANS LES FICTIONS DE MIRCEA ELIADE ET MICHEL TOURNIER

Daniela Mirea

Senior Lecturer, Military Technical Academy, Bucharest

Abstract: Our paper aims to analyse several images and symbols specific to the Labyrinth of Greek mythology as well as some of the mandala representations of Hindu tradition re-written, as they appear, in Mircea Eliade's and Michel Tournier's fictional works. Our endeavor is a mythological approach and analytical abysmal. The Labyrinth and the mandalas are representations of a major initiatory trial of the man's convoluted psychological and spiritual journey, towards the center, towards his Self.

Keywords: Labyrinth, mandala, monster, Center, revelation

Avant de commencer notre analyse, il nous importe de rappeler brièvement l'histoire antique du dédale afin de retracer quelques significations du labyrinthe pour voir comment fonctionnent ces isotopies dans les œuvres des écrivains étudiés. Les mythes grecs racontent que Minos, le roi de Crète, a demandé à Dédale de construire le Labyrinthe pour emprisonner le Minotaure, créature étrange, contrariant l'ordre naturelle de la cité, née de l'union anormale de la reine Pasiphaé et d'un des taureaux de Poséidon. La vie paisible de la Crète était bouleversée par cette apparition monstrueuse, crainte pour son appétit indomptable pour la chair jeune car il exigeait périodiquement comme nourriture de jeunes gens crétois.

Le prince Thésée se charge de couper court à cette anomalie monstrueuse. L'isotopie du monstrueux se réalise à deux niveaux différents: le Minotaure et le Labyrinthe. La relation qui s'établit entre ces deux entités est une relation d'inclusion, pas de contiguïté. Un monstre en contient un autre. Pour vaincre, Thésée aura besoin de deux armes infailibles, chacune dans son registre: la hache et la pelote. Si la hache relève du côté masculin (son symbolisme phallique est évident), la pelote est le reflet du côté féminin (elle vient de la princesse Ariane). Une interprétation junguienne aboutira à conclure que pour vaincre, le héros doit réunir en soi les deux principes contraires, le masculin et le féminin, afin de réaliser le processus d'individuation, l'état d'androgynie. Dans la perspective de la logique mythologique, le Minotaure et le Labyrinthe sont deux actualisations symboliques du Chaos, deux hypostases différentes mais complémentaires. La structure hybride du monstre – mi-homme, mi-animal – et son action maléfique, déstructurante et destructive font du Minotaure un symbole fort du Chaos. À son tour, le Labyrinthe représente une actualisation, une « variante » de l'invariant archétypal Chaos. À le regarder du dessus, il a l'air d'un immense serpent déployé, monstre primordial régnant sur un espace, conduit par une seule règle: l'absence d'ordre, donc des lois. Pour en conclure, le dédale est une actualisation de l'état primordial de désordre. Les trajets sinueux et trompeurs engendrent le désespoir extrême, la panique, l'angoisse, la solitude accablante. Le psychisme de celui qui y entre pourrait être facilement déstructuré par le manque de repères. Les carrefours imprévisibles où l'on doit prendre une décision et opérer un choix parmi d'autres possibles, l'égarement, la peur permanente issue de la rencontre probable avec

le monstre, la réclusion, la solitude ont comme effet, dans un premier temps, la mort psychologique du sujet. Puis, il suit la destruction physique et l'anéantissement accomplis par le Minotaure.

Gilbert Durand, lors du colloque *Permanences et métamorphoses du labyrinthe*, affirme que le labyrinthe n'est pas un mythe, il n'est qu'un mytheme, un fragment significatif du mythe qui participe à la structuration des mythes du Minotaure et du Dédale. L'acte de Thésée est lui aussi un mytheme, car il réactualise le moment zéro de l'histoire mythique : la première confrontation entre le principe de l'Ordre (le Démon) et le principe du Chaos (le Monstre primordial). Mythologiquement parlant, la domination du monstre par le Démon est un acte de cosmogénèse, le Chaos ordonné devient Cosmos. Dans cette vision mythologisante, la mort du Minotaure et la maîtrise du dédale sont absolument nécessaires. Autrement cette présence « chaotique » pourrait courir le risque de contaminer l'ordre de la cité. La pelote est un paradigme du labyrinthe renfermant une infinité de possibles. Et en même temps, elle représente une clé permettant l'accès à tout dédale et surtout le retour certain de toute structure pareille. Par le déroulement, le fil marque le chemin nécessaire au retour, dans une infinité de possibles. Le Labyrinthe est loin d'épuiser son potentiel meurtrier même après la mort du Minotaure. Tout profane qui y entre, risque d'être englouti par cette structure chaotique.

Paulo Santarcangeli, dans son ouvrage¹ destiné à l'étude du labyrinthe, révèle que ces trajets complexes sont décelables dans les couloirs d'accès de certaines grottes préhistoriques qui fonctionnaient comme des sanctuaires et son association à la caverne, espace de révélation du sacré, montre que le labyrinthe, la voie sinueuse et transformatrice, doit à la fois permettre l'accès au centre par un parcours initiatique et l'interdire à ceux qui n'ont pas les compétences requises pour une telle expérience. Le labyrinthe renferme un potentiel ambivalent : pour le néophyte, il représente un espace initiateur, pour l'intrus il se transforme en système de défense de quelque chose de très précieux. Pour toute intrusion, il fonctionne comme un espace protecteur et camouflant qui délimite fermement deux registres ontologiques : le profane et le sacré. En tant que symbole du système de défense, il annonce l'existence de quelque chose de nature numineuse, sacrée qui exige d'être protégé.

Eliade montre² que les rituels labyrinthiques sur lesquels se fonde le cérémonial initiatique ont juste pour objet d'apprendre au néophyte la manière de pénétrer, sans s'égarer dans les espaces de la mort considérés comme passage vers une autre dimension existentielle. Le centre, protégé par les voies alambiquées, est réservé à l'initié, à celui qui à travers les épreuves spéciales se sera montré digne d'accéder à la révélation du secret. Il s'agit d'une initiation dans les mystères et le savoir acquis de cette manière est une gnose. La transformation du néophyte suppose la mort et la renaissance, il doit quitter une condition moins adéquate, mourir symboliquement, pour renaître dans une condition renouvelée et donc plus adéquate. Aussi les rites sont-ils, simultanément, mystérieux et terrifiants, car le héros se retrouve face à face avec le numineux ou, selon le cas, avec son soi-même. Une fois parvenu au centre, le héros est consacré, imprégné du secret, il appartient déjà à un autre niveau ontologique.

« D'une certaine manière, l'expérience initiatique de Thésée dans le labyrinthe de Crète équivalait à la recherche des Pommes d'or du jardin des Hespérides ou de la Toison d'or de Colchide. Chacune de ces épreuves se ramenait en langage morphologique à pénétrer victorieusement dans un espace difficilement accessible et bien défendu dans lequel se trouvait un symbole plus ou moins transparent de la puissance, de la sacralité et de l'immortalité³ »

Objet séduisant l'imagination, le labyrinthe est un symbole retrouvable, à part l'espace européen (qui a subi les influences culturelles de la Grèce antique) aussi de la Laponie au Mexique jusqu'à l'Inde. Eliade voyait un rapprochement évident entre le labyrinthe et le

¹ Paulo Santarcangeli, *Cartea labirinturilor*, Editions Meridiane, Bucuresti, 1974

² Mircea Eliade, *Drumul spre Centru*, Editions Univers, Bucarest, 1991

³ Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Payot, 1990, p.321

mandala qui suppose le même aspect tortueux, un parcours parsemé des dangers qui comporte une figuration d'épreuves initiatiques discriminatoires préalables au cheminement vers le centre caché.

« L'insertion du néophyte dans un mandala peut être homologue à l'initiation par pénétration dans un labyrinthe, certains mandalas ont, du reste, un caractère nettement labyrinthique. La fonction du mandala peut être considérée comme étant pour le moins double, tout comme celle du labyrinthe. D'une part, l'insertion dans un mandala dessiné sur le sol équivaut à un autre rituel d'initiation ; d'autre part, le mandala « défend » le néophyte de toute force extérieure nocive, et l'aide en même temps à se concentrer, à trouver son propre centre⁴. »

En tant que source de transformation, l'expérience des protagonistes qui pénètrent dans le labyrinthe s'apparente à l'expérience des adeptes bouddhistes qui emploient le mandala en tant qu'exercice spirituel. Giuseppe Tucci montre⁵ que le mandala est un psychocosmogramme, représentation symbolique des énergies et du fonctionnement de l'univers en interaction avec notre fonctionnement psychique. Le mandala représente :

« l'univers entier dans son schéma essentiel, (...) c'est l'univers en tant qu'étendue spatiale inerte mais aussi en tant que révolution temporelle, et l'une et l'autre considérées comme un processus vital se déroulant à partir d'un principe essentiel, tournant autour d'un axe central, l'*axis mundi* »⁶.

Soulignons la vision exhaustive, spatio-temporelle de la représentation mandalique, tandis que la représentation labyrinthique, telle qu'elle apparaît dans la tradition d'origine grecque est exclusivement spatiale.

Le mot qui désigne en tibétain le mandala, *kyil-khor*, réunit deux opposés : centre-périphérie. Le cercle comprend l'existence des deux éléments fondamentaux qui le définissent en tant que tel. Le centre et la périphérie définissent la réalité circulaire. Dans le bouddhisme tibétain, ce centre, ce milieu mystérieux difficilement représentable, réunit le commencement et la fin de tout ce qui existe. Le mandala est simultanément une carte de l'univers et du paysage intérieur de l'âme humaine. En suivant les trajets inscrits dans un mandala, le néophyte est conduit par ce parcours sur le chemin de l'éveil. Le labyrinthe et le mandala sont des structures qui symbolisent, dans un espace restreint, le parcours transformateur, tellement long et tortueux de toute initiation. Ils représentent à la fois une *Imago mundi*⁷ et un « psychocosmogramme », pour reprendre la terminologie de Tucci. D'une façon générale, le labyrinthe représente le voyage psychique et spirituel que l'homme doit accomplir à l'intérieur de lui-même à travers les épreuves et tous les motifs d'égarement afin de trouver son propre centre, l'image de son Soi. Le cœur du labyrinthe est souvent désert de sorte que le centre symbolise plénitude et vide, représentation de la réunion des contraires, *coincidentia oppositorum*. Selon Jung, par la contemplation et la concentration, le mandala a pour fonction d'attirer intuitivement l'attention sur certains éléments spirituels afin de favoriser leur intégration consciente dans la personnalité.

Chez Eliade le labyrinthe apparaît en tant que thème explicite autant dans ses ouvrages scientifiques que dans sa littérature. Qu'il se montre extrêmement intéressé au symbolisme du labyrinthe, le prouve son intention avouée dans son *Journal* d'écrire une étude approfondie sur le labyrinthe, le mandala et les rites initiatiques.

« Je relis (...) toutes les remarques que j'avais notées en marge sur le labyrinthe. Je projetais alors – c'était en mai 1940- d'écrire un livre – *Anthropocosmos*. J'avais réuni beaucoup de matériaux, je crois que j'avais compris comment il fallait poser le problème pour dégager la signification profonde et la solidarité structurale de tous ces symboles, rites, croyances en rapport avec le labyrinthe, le mandala⁸... »

Son projet d'écrire cet ouvrage n'a jamais été mené au bout, mais son intérêt sur ce sujet s'est transformé en différents chapitres apparaissant dans plusieurs ouvrages : le huitième

⁴ Mircea Eliade, *Images et symboles*, Gallimard, Paris, 1952, p.67

⁵ Giuseppe Tucci, *Théorie et pratique du mandala*, Fayard, Paris, 1974, traduction de l'italien par H.J.Maxwell

⁶ Ibidem, p.31

⁷ Mircea Eliade, *Images et symboles*, Gallimard, Paris, 1952, p.67

⁸ Mircea Eliade, *Fragments d'un journal*, tome I, Gallimard, Paris, 1973, p.22

chapitre des *Mythes, rêves et mystères*, le chapitre quarante du premier tome de l'*Histoire des croyances et des idées religieuses*, dans des articles scientifiques. Parfois le labyrinthe est associé à la caverne ou à la descente aux enfers. Dans le volume d'entretiens avec Henri Claude Rocquet, il fait de nombreuses références au symbolisme du labyrinthe et de commun accord avec son interlocuteur, le livre recevra le titre *L'Épreuve du labyrinthe*. A part cette récurrence thématique, le labyrinthe est aussi un élément important de la biographie de l'auteur car, demandé sur le sens qu'il donne au labyrinthe, Eliade répond :

« Pénétrer dans le labyrinthe peut être un rituel initiatique comme on le voit dans le mythe de Thésée. Ce symbolisme est le modèle de toute existence qui, suite à de nombreuses épreuves se dirige vers son propre centre, vers soi-même. *Atman* - pour utiliser un terme hindou. J'ai senti plusieurs fois être sorti du labyrinthe ou avoir trouvé le fil. Je ne me suis pas évidemment dit : « je me suis perdu dans le labyrinthe » mais à la fin, j'ai eu le sentiment d'être sorti vainqueur. Chacun a connu cette expérience. Mais il faut encore ajouter que la vie n'est pas faite d'un seul labyrinthe. L'épreuve se renouvelle⁹ »

Dans le roman *Forêt interdite*, presque tous les personnages sont soumis à l'épreuve du labyrinthe, ce mytheme étant actualisé par différentes isotopies : quête ontologique, confusion, égarement, prison, histoire, temps, guerre, mort, forêt, existence terrestre sans repères transcendants, existence spirituelle dont le sens est dénaturé etc. Compte tenu de leur attitude devant l'épreuve que l'existence leur présente, les personnages sont soit tout à fait conscients de l'ordalie qu'ils doivent subir, soit inconscients, prisonniers d'une existence dépourvue de sens, aveugle et contingente ce qui symbolise l'égarement ontologique, la déambulation stérile, sans espoir, dans le dédale. Parmi les personnages appartenant à la première catégorie, il y en a qui réussissent à aboutir au Centre (Stéphane, Irina, Birish), il y en a qui échouent lamentablement (Catalina, qui se conduit dans la vie selon les préceptes de la philosophie bouddhiste, persuadée que le monde est maya, illusion, meurt fusillée, dans la rue, lors de la seconde guerre mondiale, dans des circonstances stupides qui refusent toute trace numineuse) ; d'autres personnages ne s'intéressent qu'aux significations philosophiques des événements mais le dénouement de leur épreuve du labyrinthe est différent : Birish, le philosophe agnostique qui au début faisait une interprétation heideggerienne et hégélienne de l'histoire et des événements, meurt en prison, torturé par la police secrète communiste, mais illuminé comme un martyr chrétien. Par cette expérience profondément transformatrice, il atteint le Centre. Ciru Partenie l'écrivain philosophe qui lors de sa vie s'est montré opaque aux mystères irradiant de l'existence - il s'intéresse aux mythes en tant que littéraire, de manière strictement esthétique - meurt bêtement, fusillé, confondu par les agents de police avec Stéphane, suspecté d'être légionnaire. Ensuite, il y a les personnages qui perçoivent plus ou moins clairement la dimension divine du monde, mais qui en dénaturent gravement le sens et parviennent irrémédiablement au démonisme, tels Vadastra et Bursuc. Il y a enfin la grande masse de personnages ignorants qui déambulent inconsciemment dans les chemins de leur vie, menés par des besoins strictement matériels, horizontaux. L'arrivée au Centre ne sera permise qu'à quelques-uns et il n'y en aura pas beaucoup.

Le labyrinthe est aussi un symbole de la vie profane qui se déroule sans tenir compte des repères transhistoriques. Il peut devenir, en même temps, un symbole de l'histoire personnelle et du destin. De ces significations principales, il en résulte des significations secondaires : l'absurde des événements, la routine, la répétition aberrante, l'égarement. Quand Stéphane vit ces éléments en tant qu'épreuves initiatiques, il réussit à les surmonter.

L'issue du labyrinthe confère du sens à cette structure sinueuse. Si l'entrée dans le labyrinthe est un rituel initiatique, la sortie commence par le déplacement vers le Centre qui représente le sacré, la réalité absolue, dans le registre mythologique, ou le Soi, dans le registre de l'analyse junguienne. Le sens métaphysique et le sens religieux coïncident. Car l'issue est poli sémantique : elle délie le mystère, elle libère l'homme d'un inconnu accablant, elle permet

⁹ Mircea Eliade, *L'Épreuve du labyrinthe*, Editions du Rocher, Paris, 2006, p.211

l'accès dans un mystère qui confère du sens aux événements apparemment absurdes. Stéphane, emprisonné dans un camp pour avoir abrité un légionnaire, sombre dans une dépression noire qui traduit le labyrinthe physique de la prison. Il guérit au moment où il se rend compte « qu'on peut sortir du labyrinthe », quand il a la révélation de la signification finale du labyrinthe, qui est la sortie.

« Je suis sorti du labyrinthe, recommença Stéphane d'une voix plus détachée, j'ai compris que cette sphère qui me semblait illimitée et inaccessible, était en fait brisée en beaucoup d'endroits. Mais évidemment, je ne me rendais pas compte au début qu'elle était brisée et qu'à travers tous ces trous on pouvait sortir, que chaque trou était une fenêtre. On pouvait n'importe quand, sauter dehors par la fenêtre¹⁰ »

Stéphane Viziru se représente l'existence en tant qu'égaré dans le labyrinthe où il réussit à trouver la sortie, signe d'être parvenu au centre. Pour lui, l'accident qui le jette dans l'abîme (les noces-mort) a la valeur du retour au Centre car la mort est la rupture de niveau ontologique absolue. Pour Adrian (Chez *Denys, en sa cour*) l'ascenseur devient centre, pour Pandele (*Dix-neuf roses*) le centre est la cabane de la forêt. Zaharia Farama (*Le Vieil homme et l'officier*) fixe son centre dans la rue de Mantuleasa, endroit mythiquement projeté dans une longue série de récits.

Arrêté par la sécurité, après avoir essayé de passer illégalement la frontière dès que le régime communiste s'était installé à Bucarest, Birish fait à son tour l'expérience du labyrinthe par sa mise en cause absurde, son emprisonnement et le traitement tortionnaire dont il est la victime innocente.

L'expérience transformatrice subie par Taor est pareille à celle de Birish. Le prince indien fasciné par le goût du rahat-loukoum qui part à la recherche de sa recette vers le soleil couchant, par les épreuves dures que la vie le fait passer, s'inscrit dans le même sémantisme dramatique que celui qui définit l'existence de Birish. On dirait deux martyrs chrétiens. D'ailleurs dans leur évolution, il y a quelques éléments communs définissant leurs destinées. Birish, professeur de philosophie croit avoir tous les instruments nécessaires qui lui permettent de comprendre le monde, de le prendre en possession par des moyens intellectuels, ce qui symboliquement pourrait se traduire par la maîtrise du monde. Le prince Taor par son ascendance royale, dispose des instruments du pouvoir hiérarchique à mêmes de pouvoir instaurer une relation de maîtrise de son royaume. Dans un contexte historique tout à fait absurde et inhumain, ils arrivent à faire l'expérience de la réclusion dans un espace vraiment infernal, symbole du dédale, surveillés par des gens qui sont devenus les agents du mal : Birish est mis en cause et emprisonné pour l'imaginaire faute d'être le « messenger » des partisans organisés dans les Carpates contre le nouveau régime instauré, pour avoir voulu quitter la Roumanie soviétisée et se sauver en France, Taor se fait emprisonner par les Sodomites (le symbolisme de l'espace infernal est transparent) à la place de quelqu'un d'autre, pour sauver un caravanier insolvable, ayant femme et enfants.

Dans l'espace infernal de la réclusion, la prison (*Forêt interdite*) respectivement les mines de sel (*Gaspard, Melchior et Balthazar*), les valeurs changent de signe et s'inversent : des gens qui sont inférieurs aux personnages de Birish et de Taor, soit par leur qualités humaines ou par leurs compétences intellectuelles, soit par leur naissance et leur caractère, deviennent « maîtres » de leur liberté extérieure, ils disposent de leurs vies comme ils veulent, les humilient et leur appliquent des punitions terribles. Et pourtant cet espace infernal de la déchéance ne réussit pas à contaminer et à pervertir ce qu'on appelle la liberté métaphysique des deux personnages, l'espace du dedans. Il n'y a pas forcément une relation de causalité entre l'évolution spirituelle et le confort procurés par un lieu : Adam et Eve ont été dans le paradis et ils sont tombés, Lot a vécu à Gomorrhe et pourtant il a été sauvé. Et n'oublions pas le bon

¹⁰ Mircea Eliade, *Forêt interdite*, Gallimard, Paris, 1955, p.222

nombre d'anachorètes qui ont délibérément recherché l'espace hostile afin de sublimer leurs vécus et d'approcher le numineux.

Le thème du labyrinthe est récurrent dans l'œuvre éliadienne, il apparaît de manière explicite ou « camouflée » dans sa prose fantastique, le plus souvent ayant affaire à une actualisation mandalique, qui suppose l'épreuve des dimensions spatio-temporelles. L'actualisation de ce mytheme se réalise sous la forme de la forêt, du jardin, du voyage dans le temps, du voyage entre vie et mort, de la narration mythique labyrinthique, de l'amnésie.

La forêt de la nouvelle *Andronic et le serpent* se remarque par sa structure labyrinthique, par sa capacité de faire égarer, dans le registre mystérique, le groupe de bucarestois désireux de se relaxer à la campagne. Andronic conduit lui-même ce périple initiatique, qui prend les apparences d'un jeu dans ce Mandala forestier. Le but de sa démarche est de faire sortir du groupe les élus, ceux qui ont du potentiel à subir la rupture de niveau ontologique en sublimant leur existence par une épreuve initiatique et d'éliminer les natures opaques aux mystères, tels Liza, Stamate, le capitaine Manoila.

Dans la nouvelle *Dayan* l'initiation du héros se réalise, tout comme dans le cas des personnages Stéphane Viziru (*Forêt interdite*) et Abel Tiffauges (*Le Roi des Aulnes*) par le parcours d'un labyrinthe des signes. Ce parcours sémantique alambiqué est entamé par la rencontre du héros avec Ahasvérus, dans un temps sacré, à même de faire apparaître des épiphanies, une veille de la Saint Jean. La rencontre avec le Juif errant s'est passée, dans un premier temps, au niveau fictionnel, par la lecture du roman d'Eugène Sue, *Le juif errant*, douze ans auparavant, toujours une nuit de la Saint Jean. L'aventure spirituelle commence un après-midi d'été où il rencontre apparemment par hasard Ahasvérus. Chemin faisant ensemble, à un moment donné, passant devant une maison ancienne, impressionnante mais qui avait l'air de ne pas être habitée, Dayan reçoit l'invitation du Juif d'y entrer. Cet espace projette le couple maître - néophyte dans une autre dimension où la compréhension du Temps, des rythmes qui gouvernent le monde sensible, est possible. Si ce périple commence de manière inoffensive, en entrant dans une maison, en la parcourant pièce après pièce, d'après un savoir secret dont le seul connaisseur est le Juif errant, il se transforme en trajet labyrinthique et l'espace et le temps deviennent labyrinthe. Ahasvérus lui-même l'appelle de la sorte :

« Je te répondrai dès qu'on aura trouvé un endroit paisible où nous pourrions parler tranquillement. Mais sortons d'abord de ce labyrinthe¹¹ »

L'accès au Centre, confère à Dayan deux compétences transhumanines : l'une de nature herméneutique, déchiffrer le langage caché sous les apparences les plus anodines, l'autre de nature existentielle, pouvoir accomplir sa destinée de mathématicien génial.

Un épisode d'égarement labyrinthique vit aussi Zaharia Farama, le héros du roman *Le vieil homme et l'officier*. Sauf les labyrinthes spatiaux proprement dits qui apparaissent dans le roman : les rues bucarestoises, les caves remplies de signes, la prison où le narrateur est enfermé, Zaharia Farama, en maître Dédale, construit et dé-construit avec patience des narrations-labyrinthes ayant la fonction d'occulter et de révéler simultanément, dans la bonne logique éliadienne ; dans une démarche mystagogue, il y égare délibérément ses locuteurs, afin qu'il les soumette à des épreuves. Mais les enquêteurs de la police secrète communiste ne semblent pas avoir les capacités requises pour percevoir les dimensions sacrées, occultées sous les couches narratives. Prisonniers de leur réductionnisme mental et existentiel, ils ne sont pas capables de surmonter ces épreuves et de découvrir ce qu'il y a au-delà des événements racontés par Farama. Ses histoires agissent en fil d'Ariane, ayant le pouvoir de faire sortir les gens de leur propre prison, sauf qu'ils y voient quelque chose d'autre.

Le Pont reprend cette esthétique des récits labyrinthe. Les discours des conteurs-voyageurs s'entrecroisent et construisent ensemble l'idée que le monde est un labyrinthe, un

¹¹ Mircea Eliade, *Le temps d'un centenaire suivi de Dayan*, Gallimard, Paris, 1981, p.172

pêle-mêle de signes, d'événements et d'histoires, mais derrière cet enchevêtrement apparemment hermétique, il y a un schéma ontique extrêmement simple, qui, une fois reconnu, offre la solution de la sortie du dédale. Un récit raconte une histoire sur un couple étrange : une vieille femme accompagnée par une jeune fille qui lit d'un livre et voyagent perpétuellement cherchant à retrouver le chemin qui mène chez elles. Ce qu'elles ont découvert lors de ce voyage insolite c'est le mystère, le paradoxe de la rencontre entre l'existence et la non existence. Le mystère absolu est le mode d'être issu de la coïncidence des contraires, quand l'être coïncide avec le non être.

La structure labyrinthique prend chez Tournier, en premier lieu, la forme de *l'inversion*. A part ce thème définitoire pour l'œuvre de Tournier, les isotopies du labyrinthe sont l'ogre, la guerre, la forêt, le château, le passé, le temps, la quête, la ville, l'image. L'épreuve majeure que les personnages doivent dépasser, liée à l'inversion, consiste dans la reconnaissance des structures pertinentes, authentiques, action possible seulement par la réactivation et la reconquête de la mémoire adamique, le seul instrument actif et valable, à même de permettre au personnage de revenir à l'ordre divin dans un monde brutalement bouleversé et « inversé ». Car le regard augural du personnage mythique possède le don de réinstaurer les lois divines dans cet univers pervers. Le regard primordial de l'homme est créateur, il génère des réalités et ordonne le chaos.

Tournier avoue la source de l'inspiration de cette thématique de l'inversion: le conte d'Andersen, *La Reine des neiges* et l'œuvre de Selma Lagerlöf, *Le merveilleux voyage de Nils Holgersson*. Dans le *Vent Paraclet*, il s'arrête sur le concept d'inversion et en explique les mécanismes, le fonctionnement et les effets. L'inversion est une opération transformatrice, visant la formation d'une image complètement pervertie par l'inversion maligne du monde créé par Dieu. Elle est l'œuvre du diable qui se sert d'un miroir, instrument ayant ce pouvoir de créer un univers infernal où l'homme a toutes les chances de s'égarer et d'oublier sa nature adamique à jamais. Nous pourrions parler d'un processus alchimique inversé : si les efforts des alchimistes étaient de transformer le plomb en or, les visées diaboliques ont pour but l'opération en sens inverse, réaliser la régression absolue dans le chaos. Heureusement l'opération d'inversion maligne n'est pas définitive, elle est réversible grâce aux regards auguraux et aux compétences herméneutiques archétypales.

« Le diable a fait un miroir. Déformant, bien entendu. Pire que cela, inversant. Tout ce qui s'y reflète de beau devient hideux. Tout ce qui y paraît mauvais, semble irrésistiblement séduisant. (...) à mesure qu'il approche de l'Être Suprême, le miroir ondule, se crispe, se tord et finalement il se brise et éclate en des milliards de milliard de fragments. Cet accident est un immense malheur pour l'humanité, car toute la terre se trouve pailletée d'éclats, de miettes, des poussières de ce verre défigurant les choses et les êtres¹². »

La mission du héros civilisateur n'est pas facile, tout d'abord il doit prendre conscience de l'existence de cet espace infernal, puis se rendre compte de son algorithme de fonctionnement et le neutraliser : ce miroir convertit « le beau en hideux et le mauvais en séduisant ¹³ », l'inversion institue une confusion généralisée des valeurs. Le miroir inversant et déformant du diable, maniant une combinatoire perverse, peut aboutir à créer un nombre infini d'images perverties et trompeuses, à partir d'un seul invariant. La tâche du personnage initié est de confronter l'invariant, (dont l'image existe dans sa mémoire, il doit y bien fouiller) de reconnaître, sous les déformations les plus aberrantes, l'objet dans sa valeur primordiale, parmi les milliers d'images inversées et déformées qui apparaissent dans son périple. Plus l'écart entre l'invariant et son actualisation pervertie est grand, plus l'exploit du héros est exemplaire.

Les inversions sont actives, elles génèrent des réalités au niveau symbolique : l'auteur se sert de ce pouvoir de signification de manière constante : les perles philippines deviennent

¹² Michel Tournier, *Le Vent Paraclet*, Gallimard, Paris, 1977, p. 50

¹³ Ibidem

le symbole de l'androgynie et de l'amour (*Les Météores*). La perte d'une des perles symbolise la déchirure, la rupture de la cellule gémellaire. Le négatif d'une photo opère « l'inversion des valeurs : les dents y sont noires, les cheveux blancs¹⁴ », « il engendre un perpétuel démenti à nos habitudes visuelles¹⁵ » de cette manière on pénètre dans un monde inversé, mais un monde d'images, donc sans vrai malignedité, « toujours redressable à volonté, c'est-à-dire exactement réversible¹⁶ »

L'inversion bénigne est un retour à l'ordre non pervers. L'inversion maligne est un phénomène « magique et effrayant¹⁷ » dont l'archétype est, souligne Tournier, la transformation du plus beau des anges, Porte lumière par son nom, en prince des ténèbres. Inversion qui agit sur la substance car il s'agit du même personnage ce qui a pour résultat « un foudroyant paradoxe¹⁸ » :

« L'inversion bénigne. Elle consiste à rétablir le sens des valeurs que l'inversion maligne a précédemment retourné. Satan (...) maître du monde présente un miroir à la face de Dieu. Et par son opération, la droite devient gauche, la gauche devient droite, le bien est appelé mal et le mal est appelé bien¹⁹... »

Il ne suffit pas que le personnage se contente de l'instauration de l'inversion bénigne et arrête sa démarche là, car il s'agit d'une hypostase vulnérable, cet espace est toujours soumis au reflet malin ; pour que l'acte de rédemption soit définitif et irréversible, il faut que le héros surmonte la dialectique bien-mal et qu'il aboutisse au signe absolu, l'Alpha - Oméga, espace invulnérable, primordial qui n'est pas atteint par l'inversion car c'est une *coincidentia oppositorum*. Ou pour traduire en langage éliadien, parvenir au Centre. L'entrée dans le Centre, dans cet espace surmontant la dialectique bien-mal est l'état privilégié de celui qui échappe au temps historique. Cet espace suppose autant l'ascension que la descente, le haut et le bas, le Ciel et la Terre, il représente la *coincidentia oppositorum*.

La structuration binaire du monde tournérien n'a pas comme effet un manichéisme rigide. Le plus souvent on assiste à un phénomène d'harmonisation g  n  ine de l'univers, car il y a toujours moyen de détourner la contradiction pour aboutir à la *coincidentia oppositorum*, de surmonter les différences afin de reconstruire l'identité dans un processus dont la dynamique rappelle la spirale. Ce monde de l'innocence et de l'harmonie n'est pas soumis à l'inversion maligne. C'est le monde primordial d'avant la chute où les deux principes masculin – féminin coexistent dans la plénitude non conflictuelle, le monde de l'androgynie où l'identité complémentaire est loi. Cet univers immuable, primordial exclut l'inversion déchirante.

L'œuvre tourn  rienne la plus imprégnée de *l'inversion* reste sans aucun doute *Le Roi des Aulnes*. Nous y voyons Tournier déployer une dynamique originale du travail du mythe « labyrinthe ». Le Monstre, Abel Tiffauges, placé dans un espace-ogre, l'Allemagne nazie et la guerre, isotopies de la spatialité labyrinthique, gr  ce à sa vocation herméneutique et à sa ferveur de lire partout des signes, aboutit à une transfiguration surprenante et inattendue: sa nature ogresse change de signe et l'Ogre emporteur d'enfants, amateur de chair fraîche, se transforme en « porteur du Christ » en mettant ses pouvoirs au service de la lumière divine. Dans la tradition grecque, le monstre se trouve dans le labyrinthe, histoire d'être tué par le héros civilisateur, car il est une anomalie, symbole de l'irruption du chaos dans l'espace ordonné, soumis aux lois que le héros doit éliminer. Tournier l'y place afin qu'il y subisse la grande inversion et qu'il assume sa rédemption. Chez lui le monstre n'est pas tué, mais récupéré et ses énergies sont réorientées vers la vie.

Les structures labyrinthiques relevant de l'inversion sont actives autant au niveau identitaire du personnage principal, qu'au niveau spatial. La majorité des personnages

¹⁴ Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes*, Gallimard, Paris, 1977

¹⁵ Ibidem

¹⁶ Ibidem, p.151

¹⁷ Michel Tournier, *Célébrations*, Mercure de France, Paris, 1999, p.243

¹⁸ Ibidem

¹⁹ Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes*, Gallimard, Paris, 1970, p.106

mythiques invoqués par Tournier témoignent de deux facettes complémentaires étant par là des êtres ambigus, qui pourraient n'importe quand changer de signe et nous montrer l'image antinomique. La figure de Christophe renvoie dans un premier temps au mythe de l'ogre : Christophe un géant terrible veut se mettre au service du maître le plus fort du monde. Désireux d'exhausser son vœu, il devient le serviteur du diable, qu'il renie dès qu'il apprend qu'il n'était pas le plus fort car, quelque affreux qu'il fût, il craignait pourtant Jésus Christ et le signe de la croix. Par une inversion mythique, il arrive à mettre sa force terrible au service de l'enfant Jésus qu'il porte sur ses épaules. Son nom sera dorénavant Christophe, *Le porteur du Christ*. Saint Nicolas le patron des enfants est lui aussi un personnage ambigu, ambivalent qui est vu comme tel dans la mythologie populaire, maléfique et bénéfique voulant racheter par ses miracles les crimes qu'il a été tenté de commettre²⁰. Michel Tournier se plaît à jouer sur la nature ambiguë de ses personnages, l'inversion de l'image est la règle « de ce puzzle qu'il compose patiemment²¹ ». Tiffauges est celui qui emporte et porte les enfants, il est Abel et Caïn, tour à tour.

L'isotopie du monstre homophage se réalise par la fascination d'Abel pour les enfants. Au début du roman par la curiosité passionnée avec laquelle il prend des photos des enfants sortant de l'école. Photographier c'est pour lui dévorer des yeux « possession mi-amoureuse, mi-meurtrière du photographié par le photographe.²² » Plus tard, lorsqu'il arrive au château de Kalterborn, par l'enlèvement des garçons pour les emmener dans la napola nazie, ce qui témoigne de son appétit de chair fraîche. On dirait qu'une fois entré dans cet espace isotopique du labyrinthe, en Allemagne, ses pouvoirs ogresques, maléfiques sont amplifiés et magnifiés.

Dans une lecture junguienne, il y a une forte relation entre l'univers intime d'Abel et le contexte extérieur où il évolue, le monde du dehors du personnage reflète son monde du dedans. L'incipit du roman place le personnage Abel Tiffauges en France, en proie d'une crise identitaire instaurée après la séparation de Rachel, personnage météorique dans l'économie du roman, mais assumant un rôle initiateur qui déclenchera l'intrigue. En prononçant le verdict de la raison de leur rupture : « Tu es un ogre²³ ! » elle lui révèle sa partie d'ombre dont il est inconscient. Et de là, il en découle le long processus alchimique d'intégration de cette partie inconsciente et douées de pouvoirs d'autant plus dangereux car pas encore intégrés. Le chemin vers l'Est (orientation symbolique) traduit en fait le parcours de sa transfiguration, le travail de son ombre pour qu'il puisse entrer dans le Centre de son être. Ces énergies « monstrueuses » vont modeler et générer le trajet existentiel de Tiffauges jusqu'à la révélation de sa nature profonde, la dernière phorie, la phorie absolue, signe d'intégration totale de ses pouvoirs. Au début Tiffauges ne reconnaîtra pas sa nature ogresse; ignoré par les autres, il se camouflera parmi eux, faisant semblant d'être leur pareil. L'observation de Rachel déclenche le processus de prise de conscience de sa nature monstrueuse. Le moi visqueux auquel il fait référence dans son journal (« un moi pesant, rancunier, humoral, lourdement attaché à ses habitudes, à son passé²⁴ ») est l'autre, l'ogre, le monstre qui habitait bien caché dans le labyrinthe de son âme.

Les signes et les coïncidences le rendent attentif. L'histoire avec le criminel Weidmann et la mésaventure avec Martine le forcent de voir les signes, de se donner la peine d'en déceler le sens. L'assassin Weidmann est en quelque sorte son double meurtrier, il est gaucher comme lui, il a tué de cette main gauche. Il est né le même jour que lui et il a le même âge que Tiffauges. Et puis la ressemblance physique des deux est troublante. Weidmann, l'œil de l'appareil photo-

²⁰ Arlette Bouloumié, *L'Ogre*, in *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Editions du Rocher, Paris, 1994

²¹ Ibidem, p.140

²² Ibidem, p.168

²³ Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes*, Gallimard, 1970, p.13

²⁴ Ibidem, p.41

le cyclope, regard possesseur et maudit- sont des images malignes du double reflété dans le miroir.

Les premiers symptômes de la manifestation de son côté ogresque nous ramènent au collège Saint Christophe, aux années d'initiation qu'il y a passées. Les signes difficiles à déchiffrer, les « hiéroglyphes tracées sur mon chemin²⁵ » qu'il n'arrive pas à comprendre, dans un premier temps, allaient s'éclaircir petit à petit. Les ressemblances à son patron chrétien, Saint Christophe et les contre ressemblances à ce modèle rendent possible le passage du chaos au cosmos. En miroir au parcours du héros, il se produit la révélation des essences d'un ensemble qui apparemment jouait de tous les attributs du cosmos, à un autre, perçu comme espace infernal, chaos. Entre le bon géant Christophe et le mauvais géant de l'imaginaire collectif symbolisé dans le roman par l'Ogre nazi, il y a des ressemblances qui, au moins, à ce premier niveau formel, nous ferait penser à une relation d'identité entre les deux : le même aspect physique terrible, le pouvoir physique, l'appétit vorace, la faim irrépressible d'enfants préfigurée par la phorie, le fait de porter un enfant. À partir de ce moment, les différences spécifiques s'installent : par le sens attribué à la phorie les deux deviennent complètement différents : le premier porte l'enfant en lui servant, l'autre l'emporte et le transforme en victime. Et pourtant, tel un magicien, Tournier renverse l'image faisant du chasseur d'enfants un *pater nutritor* à vocation maternelle. Les gestes maternels dont il soigne un pigeon mort de faim et de froid qu'« il glisse entre sa chemise et sa peau²⁶ » témoignent justement de cette vocation.

Pour Abel Tiffauges atteindre le centre du mandala suppose aussi descendre dans les abîmes du labyrinthe des *Ecrits sinistres* que le héros narrateur déchiffre en premier lecteur, de proche en proche, il arrive comme à travers le parcours des voies alambiquées et contorsionnées du labyrinthe au centre, au sens occulté de sa vie dont il réussira finalement à découvrir le mystère. La légende du Saint Christophe est comme un dessin en creux, le centre d'une carte dépliée dans lequel Tiffauges se reconnaîtra. Tiffauges contenu par cette Allemagne ogresse refait la structure labyrinthique. La rencontre avec l'enfant solaire, Ephraïm, lui fera connaître les essences des choses, tout comme Rachel lui avait révélé l'existence du fantôme monstrueux existant en lui depuis des années. Spectateur et acteur à la fois, il jette les ponts entre le passé et le présent, s'emploie à déchiffrer les sens cachés existant sous les significations étalées au grand jour. La transformation du moi qui s'opère au centre du labyrinthe, sera affirmée et exhibée à la fin du voyage au terme de ce passage des ténèbres aux lumières.

Tout comme Stéphane (*Forêt interdite*), Abel conçoit lui aussi le monde comme un univers de signes qui exigent d'être déchiffrés. Le monde est un univers des signes, ils ne sont pas neutres mais agissent sur tout sujet qui soit à même de les *voir*. Tiffauges remarque que la mise en relation avec le monde des signes est sombrée par les difficultés de réception de leurs messages de la part de l'homme « qui se retrouve sourd et aveugle devant la multitude de phénomènes chargés de significations²⁷ » auxquels il assiste sans cesse. La cécité ontique de l'homme est un danger qui le tient loin de la révélation des essences. Même ayant cette capacité de les voir, il y a encore d'autres épreuves à passer, le héros devient dans un second temps herméneute, lecteur et interprète des signes. Démarche qui implique des gros risques car le monde des signes est trompeur, ils peuvent signaler, orienter la quête mais aussi peuvent égarer car ils ne sont pas infaillibles mais soumis eux aussi à l'inversion maligne. Malgré sa myopie, ou justement en raison d'elle, Tiffauges saura décrypter l'enchevêtrement des signes. C'est l'Allemagne qui permettra à Tiffauges de dévoiler les essences des symboles en les portant à l'incandescence. Opération dangereuse car à chaque instant les essences peuvent changer de signe, et "brûler d'un feu d'autant plus infernal que je les aurai plus magnifiquement

²⁵ Ibidem

²⁶ Ibidem

²⁷ Ibidem

exaltées²⁸. Un autre piège est la manière d'entrer en relation avec le symbole, « le symbole bafoué devient *diabole*. Centre de lumière et de concorde, il se fait puissance de ténèbres et déchirement²⁹ ». L'inversion opérée dans de telles circonstances peut entraîner une transformation symbolique qui telle le *fatum* antique, a des conséquences catastrophiques pour l'humanité. La croix gammée semble l'inversion innocente de la croix de Malte. Mais elle en est l'inversion maligne. La même malignité naît de l'inversion de l'aigle des armes de Prusse, dont la tête est tournée *à dextre*. Repris comme symbole par le III Reich, cet aigle inversé « qui porte dans ses serres une couronne de feuilles de chêne où s'inscrit la croix gammée » a la tête tournée *à senestre*. Ce qui n'est qu'un prélude à la modification de la qualité. Tiffauges a eu le sentiment d'appartenir à la forêt sombre des aulnes, refuge des bêtes, des monstres et des ogres, des sorcières, des nains, des géants, des hommes rejetés par la société.

Dans *La goutte d'or*, Idiss, déchu de son paradis oasien à cause d'une photo prise à son insu par une touriste parisienne, doit récupérer son image et refaire de la sorte l'intégralité de son être déchiré. Aussi s'élance-t-il dans une quête de soi-même, au milieu d'un espace ayant d'autres repères que celui oasien, la France, pour culminer avec l'affrontement de la ville labyrinthe, Paris. Parfois sa quête se transforme en égarement. Récupérer son Soi (doublement symbolisé par la photo prise à son insu et la goutte d'or) devient une opération dangereuse, danger amplifié de plus b

Ces motifs de la confusion et de la re-connaissance sont présents autant chez Eliade que chez Tournier, sauf que chez Eliade le thème de l'inversion est plus discret. Chez lui, l'inversion est une des hypostases du camouflage du sacré dans le profane. Très souvent, dans les fictions des deux écrivains, le temps historique se transforme en monstre dévorateur qui paralyse tout. Le flux dramatique des événements agit avec une force terrifiante.

BIBLIOGRAPHY

Corpus de textes littéraires de Mircea Eliade et Michel Tournier

Eliade, Mircea, *Les trois grâces*, Gallimard, Paris, 1984

Le temps d'un centenaire suivi de Dayan, Gallimard, Paris, 1981

Andronic et le Serpent, Editions de l'Herne, Paris, 1979

Forêt interdite, Gallimard, Paris, 1955

Tournier, Michel, *Le Roi des Aulnes*, Gallimard, Paris, 1970

Gaspard, Melchior et Balthazar, Gallimard, Paris, 1980

La goutte d'or, Gallimard, Paris, 1986

Bibliographie critique

Arlette Bouloumié, *L'Ogre*, in *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Editions du Rocher, Paris, 1994

Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1993

Eliade, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1957

Naissances mystiques, Paris, Gallimard, 1959

Aspects du mythe, Paris, Gallimard, 1963

Le sacré et le profane, Paris, Gallimard, 1965

²⁸ Ibidem, p.230

²⁹ Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes*, Gallimard, Paris, 1970, p.404

Fragments d'un Journal, tome I, traduit du roumain par Luc

Badesco, Paris, Gallimard, 1973

Images et symboles, Paris, Gallimard, 1980

Traité d'histoire des religions, Payot, 1990

Drumul spre Centru, Editions Univers, Bucarest, 1991

Entretiens avec Claude-Henri Rocquet, L'Epreuve du labyrinthe,

Paris, Editions du Rocher, 2006

Jung, C.G., *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Georg, Paris, 1996

Santarcangeli, Paolo, *Cartea labirinturilor*, Editions Meridiane, Bucuresti, 1974

Tucci, Giuseppe, *Théorie et pratique du mandala*, Fayard, Paris, 1974, traduction de l'italien par H.J.Maxwell

THE MEDIA CULTURE IN THE ERA OF GLOBALIZATION

Oana Andreea Contoman

Lecturer, PhD., "Dunărea de Jos University" of Galați

*Abstract: The paper **The media culture in the era of globalization** shows how communication has evolved, as has been reflected in the Romanian media and how Romanian press has globalized its communication. The concept of new media is analyzed and submitted through the journalist today, through the evolution of the web, through the diversification of communication by adapting to the digital space. The digital natives are the subject of our interest in this paper, because they are the engine and support of the new media evolution.*

Our approach shows how social media and blogs born new disciplines to be studied in the faculties of communication, and in terms of new media's direction of movement, we emphasize how the digitization of the new media and the adaptation of the lifecycle to the new perspectives of evolution, everything we do is to constantly adjust our virtual image and update our social selves. The habits of information and the media consumption are closely linked to our availability to be connected again.

Keywords: media culture, new media, social media, globalization, journalist

1. Introducere

Globalizarea este văzută ca un fenomen prin care întâmplări, obiceiuri, comportamente ce se petrec într-o anumită parte a globului au efecte de anvergură asupra tradițiilor, uzanțelor, cunoștințelor din altă parte a lumii. Globalizarea este termenul folosit pentru a arăta cum o practică devine comună în mai multe țări sau pe mai multe continente. Dinamica producerii evenimentelor este mare și în rapidă dezvoltare, privind domenii diverse, printre care economia, mediul, cultura, media, politica. Practic, pe măsură ce societatea evoluează, pe măsură ce populația migrează, organismele de reglementare devin comune, cercetătorii fac schimb de cunoștințe, însușirea unui comportament comun devine inevitabilă.

Comunicarea, setul de acțiuni ce stă la baza relațiilor dintre oameni, însușește din atributele, valorile și specificul celor care o întrețin. Pentru a se crea o comunicare facilă, clară pentru toți cei implicați, este necesar să se țină cont de zona din care provin interlocutorii, de domeniul acestora, dar și de noutățile sau descoperirile apărute în sfera lor de comunicare.

2. De la începuturile presei în România și încadrarea jurnalistului epocii, până la jurnalistul adaptat de astăzi.

Vom restrânge discuția de mai sus la cultura media, iar pentru a vedea cum s-a ajuns la globalizare în acest domeniu, ne oprim puțin la punctul de plecare sau la începuturile presei în România.

Profesionalizarea jurnaliștilor români s-a făcut în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, pe măsură ce s-a consolidat conștiința de breaslă și au apărut și instituțiile de presă. Evoluția presei române a fost marcată de apariția *Legii asupra presei*, la 13 aprilie 1862. "Legea institua un sistem corent de relații între presă, societate, individ și puterea politică, evidențiind valorile profesionale și responsabilitățile sociale ale individului."¹ Prin această lege se

¹ Roșca, Luminita, *Producția textului jurnalist*, Iași, Polirom, 2004, p. 37.

instituiau dreptul la liberă exprimare, protecția valorilor morale ale societății, dreptul la imagine, valorile familiei, dar și alte valori democratice recunoscute de stat. O dată cu apariția acestei legi, s-a pus problema specializării jurnaliștilor. Chiar și oficialitățile și-au manifestat interesul pentru înființarea unor cursuri de specializare: “Interesul pentru standardizarea procedurilor și popularizarea cunoștințelor despre gazetărie este ilustrat și prin unele manifestări publice, cum ar fi organizarea «Primului curs de ziaristică română», susținut de Nichifor Crainic și anunțat în ziarul «Curentul» din 20 ianuarie 1929.”²

Presa română s-a orientat către presa de largă informare, tratând subiecte generaliste. În prima jumătate a secolului al XIX-lea, presa a cunoscut o dezvoltare fără precedent: “Numărul publicațiilor a crescut, iar conținuturile s-au diversificat în funcție de interesele publicului, de profesii, de specializări, de nevoia de divertisment. Existau de asemenea un important segment al presei locale și numeroase publicații în limbi străine.”³

Jurnaliștii acordau o atenție deosebită presei de peste hotare, considerând că în acest fel, funcția de informare a presei era susținută și respectată. Aceștia își luau în serios rolul de formatori de opinie. Pentru jurnaliștii vremii era important să aibă surse diversificate, să aibă structurate și stabilite genurile gazetărești și să ia amploare publicarea de suplimente.⁴ În perioada comunistă, evoluția presei a fost încetinită. Ba chiar i s-a schimbat direcția de manifestare. Presa a fost folosită ca instrument de propagandă comunist, imprimându-i-se un discurs ideologic și axându-se îndeosebi pe activitatea profesională și politică a muncitorilor și țăranilor, considerate clasele cele mai de seamă ale societății. Contextul socio-istoric este o componentă esențială a manifestării jurnalistice, iar ideologia, caracteristicile sociale, economice, juridice influențează modul de funcționare a sistemului mass-media.⁵

După 1989, când comunismul a dispărut din România, jurnaliștii și-au cerut dreptul de a face presă liberă. Presa s-a dezvoltat rapid, au apărut numeroase publicații și numeroși noi jurnaliști. Aceștia proveneau din diferite medii sociale, majoritatea fără studii sau experiență în redactare, dar dornici să își facă vocea auzită. În jurul anilor 2000, când Internetul devenise ușor de accesat pentru populație, jurnalismul românesc s-a intersectat cu acesta. Intuind adevărata forță a acestei tehnologii, la Centrul pentru Jurnalism Independent s-au inițiat primele cursuri ce vizau “cunoașterea și experimentarea Internetului de către jurnaliști și, evident, practicarea jurnalismului în orizontul noilor tehnologii de comunicare. Jurnaliștii, mai ales cei tineri, au simțit nevoia de a dobândi noi deprinderi și abilități tehnice și au făcut presiuni de jos în sus spre structurile manageriale din redacții.”⁶ Școlile de jurnalism din România au introdus cursuri ce priveau conjuncția dintre mass-media și Internet, numărul utilizatorilor de Internet a crescut, la fel și cel al furnizorilor. Evoluția Internetului în casele și în birourile românilor a dus la evoluția *new media*. Trusturile de presă și-au adaptat aparițiile, iar astfel au apărut noi profesii adaptate jurnalismului actual: web publisher, web copywriter, editor SEO, editor web, content editor, communication worker. Au apărut site-uri de știri exclusiv online, cu organizare diferită de cea a ziarelor tipărite. Au apărut jurnaliști legitimați în presă, dar și jurnaliști de ocazie, cu site-uri proprii, dar fără cunoștințe de etică și deontologie profesională. Valoarea supremă a internetului rezidă în libertatea de exprimare și în democratizarea jurnalismului, activitate care nu se mai desfășoară doar în organizații închise, supuse presiunilor politice și economice, ci oriunde există disponibilitate și valori democratice.⁷

3. New media și jurnalismul actual

² *Ibidem*, p. 40.

³ *Ibidem*, p. 41.

⁴ *Ibidem*, p. 42-43.

⁵ *Ibidem*, p. 79.

⁶ Sălcudean, Minodora, *New media, Social media și Jurnalismul actual*, București, Editura Tritonic, 2015, p. 62.

⁷ *Ibidem*, p. 83-84.

Înainte de apariția Internetului, noțiunea de jurnalism avea accepțiuni foarte clare, cu reguli trasate și fără ambiguități. Astăzi, jurnalismul a intrat “într-un proces de redefinire sub presiunea noilor tehnologii comunicaționale și a fenomenului web-ului participativ”.⁸ Conceptul de new media se referă la jurnalismul online. Jurnaliștii noilor media trebuie să știe și să se adapteze permanent la consumatorii de informație, să știe ce informații caută aceștia, prin ce obiceiuri de consum, cum citesc, cum procesează informațiile, ce fac mai departe cu aceasta. Jurnalismul online este și jurnalismul actual. În acest moment există mai mulți consumatori de jurnalism online decât de jurnalism clasic, reprezentat de ziare tipărite. Jurnalismul online se caracterizează printr-o „structură nonlineară, link-uri, elemente care stimulează interactivitatea, complementaritatea conținuturilor (text, audio, video)”.⁹ În programele de studii ale facultăților de profil din alte state, au apărut discipline studiază jurnalismul actual: Digital Journalism, Digital Media, new media, Integrated Journalism, Backpack Journalism, Digital storytelling, Multimedia report, social media for journalists.

Pentru a ajunge la cititori, jurnaliștii online trebuie să țină cont de exploatarea eficientă a resurselor multimedia, de interactivitatea site-ului, de strategii SEO, de modul în care informația poate fi distribuită. În acest moment, în spațiul digital, se poate face convergența tuturor mediilor, adică presă scrisă, radio, televiziune sau agenții de presă. Internetul a devenit „cel mai dinamic și flexibil spațiu de captare în timp real și, apoi, de gestionare (publicare, arhivare, transmitere la cerere etc.) a celor mai diverse tipuri de conținuturi media.”¹⁰

3.1 Noțiunea de produser

Apariția Internetului a schimbat sistemul jurnalist-mesaj-cititor, în sensul în care rolurile se pot inversa. Cititorul are acces la informații diverse, pe care pe poate culege, interpreta și publica. Cititorul se transformă adesea în distribuitor de informații în spațiul media. Acest personaj apărut în spațiul noilor media este un amestec între utilizator și producător și a fost numit de către cercetătorul australian Axel Bruns, *produser* sau *produsage*.¹¹

Această postură ne găsește câteodată pe fiecare dintre noi. Suntem activi în noile media, la curent cu toate informațiile, interconectați, facem selecții, producem și distribuim conținuturi online cu scopul de a capta interesul celor pe care îi vizăm și se află în preajmă. Produserii își personalizează consumul informațional și se folosesc de interactivitate pentru a-și distribui informația. Aceștia sunt tipul de consumatori ce doresc să își aleagă singuri ce materiale primesc, la ce newslettere se abonează, ce informații să caute și unde, ce preferințe au în materie de produse și servicii online. Consumul informațional al produser-ilor “este facilitat, dar și activat, influențat și orientat, de utilizarea contului personal de pe una sau mai multe rețele sociale. Lăsând la o parte consumatorii împătimiți de presă [...], care sunt abonați la newslettere ale publicațiilor, rss-feed-uri și care iau constant pulsul informațiilor de actualitate din web, folosind simultan sau concomitent și altge mass-media, ceilalți utilizatori ajung în mod arbitrar la conținuturi jurnalistice pe teme socio-politice mai ales, via social media.”¹² Produser-ii sunt reprezentanții dialogului social în media online. Sunt jurnaliștii de ocazie, ce emit opinii și asigură interactivitatea jurnalismului digital. În limba engleză mai poartă denumirea de user generated content. Juan Varela denumeste această etapă, cea specifică web-ului participative, drept “convertirea consumatorilor de presă în utilizatori activi, redefinirea jurnalismului ca jurnalism de proximitate, cu voce umană, construirea comunităților virtuale, a nanoaudiențelor pe nișe de interese.”¹³

⁸ *Ibidem*, p. 22.

⁹ *Ibidem*, p. 23.

¹⁰ *Ibidem*, p. 27.

¹¹ <http://produsage.org/about>, accesat la 15.01.2017.

¹² Sălcudean, Minodora, *op. cit.* p. 36-37.

¹³ <http://es.slideshare.net/claudiaza/periodismo-30-37020>, accesat la 15.01.2017

3.2 Jurnaliștii noilor media

Pe măsură ce tehnologia comunicatională a evoluat, iar gadget-urile s-au instalat ca obiecte necesare traiului zilnic, au apărut și noi strategii de a face jurnalism. Într-o epocă în care tehnologia crește cu viteze fulminante și în care dinamica este extrem de mare în ceea ce privește schimbul de informații, adaptarea la nou, supertehnologizarea, jurnaliștii trebuie să se adapteze din mers. Pentru a supraviețui în profesie, trebuie să își extindă cunoștințele: “jurnaliștii profesioniști, mai ales aceia din statele care dau tonul în tehnologie, au înțeles repede faptul că pentru a ține pasul cu explozia noilor media, e nevoie să-și schimbe modul de a gândi, să experimenteze, să fie flexibili și să dobândească abilități și competențe specifice mediului digital. Ei au înțeles că adaptabilitatea este salvatoare și că, mai mult decât oricând, e nevoie de profesioniști în domeniul care să funcționeze, în primul rând, ca filtre credibile și responsabile.”¹⁴

Prin intermediul gadget-urilor, profesioniști și non-profesioniști din toată lumea distribuie materiale multimedia, cu conținut jurnalistic. Jurnalismul evoluează într-un mod controversat, întrucât materialele ce ies în mediul online nu pot fi filtrate. Adesea sunt scrise de către persoane ce nu au cunoștințe de redactare a materialelor de presă, ce nu au cunoștințe de etică și deontologie a presei. Profesioniștii și non-profesioniștii ajung să lucreze în același spațiu. Unii pentru că au cunoștințe și experiență, au contracte de muncă și sunt validați prin diplome, iar alții pentru că sunt pasionați, pentru că au entuziasm și pentru că, sub statutul de freelancer, au dezvoltat platforme de jurnalism cu participarea cetățenilor și a colaboratorilor, pasionați de jurnalism civic sau cetățenesc. Această formă de manifestare poartă denumirea de jurnalism alternativ. Acesta este privit ca o formă de rebeliune a amatorilor ce se slujesc de spațiul digital pentru a lansa opinii, a face petiții, a căuta adepți pentru diferite cauze, pe care le consideră utile pentru societate. Cetățenii jurnaliști, practicanții jurnalismului cetățenesc, comunitar sau civic, sunt personaje controversate, cărora le sunt recunoscute atât bunele, cât și relele: “Calități indiscutabile ale acestora, precum: spontaneitatea reacțiilor la un eveniment, rapiditatea transmiterii conținuturilor, autonomia (presupusă, pretinsă, însă, discutabilă și greu de verificat) politică și economică a cetățenilor jurnaliști etc. vin să contrabalanseze talerul cu dezavantaje: lipsa cunoașterii eticii și deontologiei profesionale, lipsa verificării informațiilor, anonimatul, speculațiile, zvonistica, de cele mai multe ori contagioasă, în mediul online etc.”¹⁵

3.3 De la Web 0.0 la Web 5.0

Apariția Internetului a marcat evoluția jurnalismului și a produs schimbări semnificative în evoluția comunicării pe scară largă. Oameni din diferite colțuri ale lumii au ajuns să discute față în față, liderii mondiali țin conferințe din propriile lor birouri, evenimentele lumii sunt aduse la cunoștința cetățenilor în câteva secunde de la producerea lor, produsele magazinelor de pe alt continent pot fi văzute și comandate online, servicii de tot felul ajung în viețile oamenilor în timp record, cu doar un click. Studenți la prestigioase universități din lume pot obține diplome pentru școli absolvite online și conferințe ce prezintă inovații în Rio de Janeiro ajung în sufrageriile cetățenilor, prin plata online a unui bilet. Acestea sunt doar câteva exemple despre cum a marcat apariția Internetului evoluția omeniului. Minodora Sălcudean evaluează evoluția web-ului în cinci etape. “Web 0.0 reprezintă momentul de start al rețelei informaționale. Web 1.0 desemnează prima vârstă a rețelei, numită și read-only web, considerată o preistorie a online-ului, caracterizată prin existența site-urilor statice și a unei anumite cantități disponibile de informație, fără ca utilizatorul să poată interveni în vreun fel în

¹⁴ Sălcudean, Minodora, *op. cit.* p. 39.

¹⁵ *Ibidem*, p. 50-51.

gestionarea acesteia. Web 2.0 este etapa ce schimbă evoluția Internetului, o dată cu apariția interacțiunii, a posibilității de a comunica prin intermediul Internetului, de a interacționa și de a participa la diferite acțiuni. În această etapă, consumatorul de Internet putea publica propriile opinii. Era momentul când omenirea stabilea conexiuni, indiferent de zona geografică, de ora pe glob sau de orice alte considerente pot fi luate în comunicarea dintre indivizi. Web 3.0 este denumit și Web semantic sau Web de date, iar acesta “se dezvoltă ca o necesitate, de ordin tehnic, stringentă și inerentă acumulării enorme și în creștere explozivă de conținuturi în rețea, prin participarea activă a producătorilor (producători și utilizatori, în același timp).”¹⁶ Web semantic înseamnă aplicații inteligente ce ajută la căutarea informațiilor asociate, contextuale, detaliate, cu ajutorul metadatelor.

Web 4.0 mai este denumit și Mobile Web și se dorește a fi o alternativă pentru Internetul mobil: “Altfel spus, Web 4.0 trimite la totalitatea aplicațiilor destinate dispozitivelor mobile, astfel încât să permit tot mai rapid și mai eficient redarea conținuturilor producerea și gestionarea acestora, precum și interconectivitatea tot mai performantă.”¹⁷ Web 5.0 sau Symbiotic Web sau Senzitive Web sau doar o proiecție pentru noi reprezintă web-ul deschis, interconectat, inteligent și emotional. Datorită acestei evoluții a web-ului, se așteaptă ca în viitor să se dezvolte o legătură afectivă om-mașină, ce va face parte din viața noastră obișnuită.¹⁸

În prezent, funcționarea și dezvoltarea web-ului împinge dezvoltarea și modernizarea mass-mediei. Iar prin prisma web-ului, mass-media mizează tot mai mult pe aportul voluntarilor. Publicațiile online rezistă doar prin aportul voluntarilor: “You Tube, cel mai cunoscut și utilizat site de video sharing, este unul dintre exemplele notorii de crowdsourcing pe care media le exploatează instant: fie că preiau conținut video pentru a-și ilustra diverse materiale, fie că difuzează, prin intermediul website-ului, producții proprii în virtutea parteneriatului pe care îl au cu acesta.”¹⁹

În web este răspândit termenul de crowdsourcing, menționat mai devreme, mai ales când vine vorba despre media sau despre social media. Termenul se referă la o “mulțime sursă”, ce are o contribuție colectivă la realizarea unui proiect, prin aportul de material adus. Cel mai bun exemplu este site-ul Wikipedia, ce spune despre crowdsourcing următorul lucru: “Crowdsourcing-ul reprezintă una dintre cele mai accesibile metode de a crea un produs în urma utilizării sprijinului dintr-o comunitate. Practic această tehnică pune la dispoziția unui inițiator, un întreg arsenal de resursă umană și materiale pentru a-și duce la capăt proiectul.”²⁰

4. Nativii digitali

Nativii digitali sunt cei care s-au născut și au crescut o dată cu Internetul. Aceștia nu cunosc lumea fără Internet și adesea, referindu-ne la ei le spunem “generația net.” Pentru ei calculatorul reprezintă a parte firească a vieții, precum și gadget-urile. Ei trăiesc la fel de intens și în viața reală și în cea virtuală. Intrarea și integrarea într-o rețea socială reprezintă o condiție de bază a stabilirii de conexiuni, a apartenenței la grupuri. Conform unui studiu realizat încă din 2007, în licee din România, rezultă ca “primele trei semnificații pe care adolescenții români le-au atribuit Internetului au fost: comunicare, distracție și informare, urmate îndeaproape de altele precum: divertisment, cunoaștere, necesitate.”²¹ Faptul că mai întâi de toate Internetul

¹⁶ *Ibidem*, p. 86.

¹⁷ *Ibidem*, p. 87.

¹⁸ Tim Berners-Lee, programator britanic, inventatorul și dezvoltatorul web-ului, în discursul de la conferința TED: https://www.ted.com/talks/tim_berniers_lee_on_the_next_web, accesat la 16.01.2017.

¹⁹ Corporații și organizații media, precum BBC, CBS, UMG oferă prin intermediul You Tube, producții video, ca parte a programului de parteneriat. Sursa: <https://en.wikipedia.org/wiki/YouTube>, accesat la 16.01.2017.

²⁰ <https://ro.wikipedia.org/wiki/Crowdsourcing>, accesat la 16.01.2017.

²¹ Sălcudean, Minodora, *op. cit.* p. 97.

este sursă de comunicare, arată că adolescenții simt nevoia de a fi interconectați, de a interacționa și de a socializa. Dispozitivele mobile, ca smartphone-uri sau tablete, au făcut din tinerii utilizatori pe Internet mobil, atât consumatori, cât și producători de materiale multimedia.

Tinerii utilizatori sau nativii digitali, dobândesc de la vârste fragede o mare capacitate de adaptare la noile tehnologii. Curiozitatea, dorința de a afla și de a avea tot ce e nou, flexibilitatea, intuiția, îi fac pe aceștia să se dezvolte la nivel informațional mult mai repede decât generațiile anterioare. Din acest motiv, se impune o digitalizare rapidă a tuturor mijloacelor de educație, de informare, precum și o adaptare a informației transmise către noua generație, astfel încât atât media, cât și școlile să se afle mereu în actualitate.

Pericolele accesului și a manevrării facile a Internetului de către nativii digitali rezidă în posibilitatea de a descărca materiale cu conținut periculos sau interzis vârstei lor. În mediul virtual, pe lângă sursele de informare corecte, circula și o mulțime de informații false, neverificate, ce pot influența negativ dezvoltarea tinerilor: “Alături de descărcarea și folosirea ilegală de conținuturi din mediul online (text, foto, video, muzică, filme), protejate de drepturi de autor, un alt aspect, neglijat deseori de părinți și educatori privește încărcarea conținuturilor pe Internet. De la comentarii postate pe diverse site-uri sau forumuri, până la bloguri sau vloguri personale (video bloguri), adolescenții sunt tot mai tentați să devină vizibili, cu orice preț, în mediul online. [...] În România, un raport Mediascope, pe 2012, arată că românii sunt, dintre europeni, fanii cei mai fideli ai rețelelor sociale. Astfel, 93% dintre toți utilizatorii de net de la noi au folosit o rețea socială personală sau profesională, anul trecut.”²²

Se vehiculează principiul “nu ești online, nu ești”. Din acest motiv, vârsta tinerilor ce își fac cont pe rețelele sociale scade din ce în ce mai mult. Noile media le marchează viața socială și modalitatea de asimilare a informației. Tinerii își fac prieteni pentru tot în lume și se duc chiar să se întâlnească cu aceștia. Cu ajutorul tehnologiei, “aceste generații digitalizate, pro-active și dezinvolve au și instinct jurnalistice manifeste. Unele țin de abilitățile tehnologice: înregistrează, filmează, fotografiază, editează, produc conținuturi multimedia”.²³

5. Conținutul de media, adaptat comunicării în spațiul digital

În mediul online, pentru a atrage cititorul este nevoie de grafică. Imaginea este cea care câștigă cititorul din online, iar alegerea lui se face în mare parte în funcție de ilustrarea grafică, foto sau video. Programele de editare foto sau video, animațiile, infografic-ul, hărțile și diagramele sunt foarte populare pentru publicațiile din țara noastră, dar și din Occident. Și televiziunile au în programele lor de știri conținuturi multimedia, ecrane digitale interactive. Acestea sunt de foarte mare ajutor pentru privitor sau pentru cititor, întrucât concretizează abstractul din statistici. Foarte populare sunt reportajele multimedia, unde povestea este prezentată artistic, cu ajutorul tehnologiei actuale: “Arta constă în a integra și a doza, în același material, modalitățile (foto, video, audio, text), care îmbracă cel mai eficient și transmite cel mai convingător diferite tipuri de informații, în așa fel încât povestea să devină coerentă, captivantă și memorabilă.”²⁴

Cu toate că imaginea este cea mai atractivă, jurnalismul de calitate presume, în primul rând, un text bun. În jurnalism, trecerea de la textul tipărit la textul online, a generat schimbarea modului de a gândi, de a scrie și de a structura texte. Trebuie să se țină cont, dincolo de font și corp de literă folosit, de cromatica textului. Experții în Web au constatat că modelul piramidei inversate, folosit în jurnalismul de informație, este cel mai potrivit pentru online, pentru că oferă informația esențială în primul paragraf, captează atenția, urmând să aducă la final chiar detalii

²²<http://iab-romania.ro/wp-content/uploads/2012/07/IAB-Europe-Mediascope-Romania-Launch-Event-Presentation-NM.pdf>, accesat la 16.01.2017.

²³ Sălcudean, Minodora, *op. cit.* p. 110.

²⁴ Sălcudean, Minodora, *op. cit.* p. 114-115.

amuzante. Cercetătorii spun că 79% dintre cititori scanează conținutul unei pagini, în timp ce doar 16% citesc cuvânt cu cuvânt. Privirea utilizatorului Web se mișcă sub forma literei F.²⁵ Pentru a fi eficient “textul în web trebuie să se plieze pe caracteristicile mediului și să țină cont de nevoia utilizatorului de a primi informație repede, simplu, scurt și cuprinzător sau, dimpotrivă, lung și multifățetat, de a ști despre ce este vorba încă din titlu și de a înțelege ce se întâmplă încă din primul paragraf.”²⁶

Pe Internet, spațiul nu este o problemă, dar se recomandă ca un articol să nu depășească 4500 de semne, adică 3 pagini de ecran. Un articol pe Web trebuie să fie structurat în blocuri de informație, cu intertitluri. Trebuie să se exploateze strategic cele două dimensiuni care dau specificul mediului online, anume interactivitatea și resursele multimedia. În textul online se pot adăuga link-uri, ce dau posibilitatea cititorului de a obține informații suplimentare, de a le conecta și de a le gestiona cu mai multă precizie. Când se fac enumerări, autorii articolelor folosesc marcatori (bullets), ceea ce ajută mult în organizarea textului pentru Web. Se permite folosirea cifrelor în titluri, iar cuvintele cheie din text se marchează cu bold.

6. Social media

Social media a apărut ca o necesitate actuală de dezvoltare și de întreținere a unui brand personal. Atât persoanele fizice, cât și cele juridice, instituțiile de stat, vedetele, evenimentele au conturi proprii în social media. Social media este un termen ce se poate traduce prin medii sociale, însă termenul a apărut și s-a împământenit în limba engleză. Cele mai cunoscute rețele de social media sunt: Facebook, Twitter, You Tube, Google+, LinkedIn, Flickr, Blogger, Wikipedia, Second Life, Pinterest.

În prezent, social media suscită cel mai mare interes în zona marketingului și a comunicării. Pentru că numărul utilizatorilor crește constant, aceste rețele sunt văzute ca un spațiu cu potențial cu potențial financiar demn de a fi exploatat. Numărul de utilizatori ai Facebook a crescut de zece ori în ultimii cinci ani: “Dacă Facebook era o țară, ar fi fost cea mai populată din lume! Compania a anunțat că 1.39 de miliarde de oameni s-au logat pe Facebook în ultima lună și au stat pe News Feed, au comunicat cu prietenii și să se uite la fotografii. Cu alte cuvinte, Facebook a depășit toată populația Chinei, cea mai mare țară din lume, care are aproximativ 1.36 de miliarde de oameni.”²⁷

S-a dezvoltat marketingul politic prin social media, iar prima mare campanie electorală dezvoltată prin noile media a fost cea a lui Obama din 2008. Mai aproape de noi a fost campania electorală a lui Klaus Iohannis, dezvoltată, și câștigată, așa cum spun unii analiști prin social media. La anunțul că este câștigător, președintele Klaus Iohannis a postat pe pagina sa de Facebook: “Ați scris istorie! Pentru prima dată, online-ul a făcut diferența.”²⁸ Din perspectiva comunicării de masă, social media constituie cea mai mare provocare pentru mass-media convențională. Informațiile, dar și pseudoinformațiile ajung cu foarte mare rapiditate la public. Există evenimente politico-sociale care au devenit importante datorită social media. Prin social media s-au inițiat proteste de stradă, s-au generat luări de poziție și s-au creat grupuri de interese. Dacă la început, jurnaliștii de la noi au privit cu dezinteres rețelele de socializare, acum aceștia sunt activi pe blogurile lor sau pe facebook.

7. Blogurile

²⁵ *Ibidem*, p. 120.

²⁶ *Ibidem*, p. 122.

²⁷ Facebook tocmai a devenit mai mare decât China! Câți utilizatori are cea mai populară rețea de socializare, <http://www.yoda.ro/online/facebook-tocmai-a-devenit-mai-mare-decat-china-cati-utilizatori-are-cea-mai-populara-retea-de-socializare.html>, accesat la 16.01.2017.

²⁸ Sălcudean, Minodora, *op. cit.* p. 137.

Blogul este o componentă a social media, însă îl tratăm separat pentru că se întâlnește pe undeva cu noul jurnalism. Evoluția acestui fenomen, susținut de către jurnaliști prin bloguri personale, a stârnit discuții aprinse în randul apărătorilor jurnalismului clasic. Se consideră chiar că vocea bloggerilor este auzită mai bine în orizontul activismului civic și comunitar. Jurnaliștii de pe tot globul au descoperit plăcerea de a scrie pe blog și de a comunica cu cititorii lor. În 2005 existau 5000 de bloguri în România, iar în 2006, numărul lor se dublase. “Blogosfera din România a numărat în 2015 puțin peste 25k bloguri active (cel puțin un post publicat), care au generat 2.3 milioane articole și 1.35 milioane comentarii. Media lunară de bloguri active în 2015 a fost de 11.357 bloguri.”²⁹

Blogul a devenit o unealtă de comunicare și de formare a opiniei, iar utilizatorii lui i-au intuit potențialul de comunicare, motiv pentru care a devenit “un instrument eficient de branding personal pentru jurnaliști, specialiști în marketing și PR, politicieni, intelectuali, artiști, specialiști în diferite domenii.”³⁰ Cu cât blogul este mai deschis interacțiunii, cu atât este considerat a fi mai de succes. Numărul de comentarii, calitatea lor, like-urile și share-urile pe Facebook reprezintă barometrul creșterii sale. Un jurnalist care scrie un blog și practică un jurnalism personalizat, neconvențional, bazat pe norme deontologice, întreține o formă hibridă de jurnalism, profesionist și cetățenesc.

8. Încotro merge media?

Prin digitalizarea media și adaptarea întregii vieți la noile perspective de evoluție, tot ceea ce facem este să ne ajustăm constant imaginea virtuală și să ne actualizăm eul social. Obişnuințele de informare și consumul mediatic sunt strâns legate de disponibilitatea noastră de fi conectați la nou. Jurnaliștii au înțeles că publicul s-a mutat în online, mai mult decât în offline, iar performanțele lor se măsoară în vizitatori unici. Trusturile de presă au înțeles că obiceiurile de consum a informației se globalizează și au început să investească în noul jurnalism, în noua cultură media, pentru a se adapta și a crește. Jurnaliștii actuali trebuie să facă diferența dintre informațiile corecte și cele greșite, trebuie să gestioneze cu atenție pseudoinformațiile, sursele și relația cu utilizatorii, potențiali generatori de conținut mediatic.

BIBLIOGRAPHY

Volume tipărite:

1. Craia, Sultana, *Dicționar de comunicare, mass-media și știința informării*, București, Editura Meronia, 2008.
2. Guțu, Dorina, *New media*, București, Editura Tritonic, 2008.
3. Miloșescu, Mariana, *Învăț singur internetul*, București, Editura Teora, 2003.
4. Popescu, Cristian Florin, *Manual de jurnalism*, vol. III, București, Editura Tritonic, 2004.
5. Randall, David, *Jurnalul universal*, (ediție revăzută și adăugită), Iași, Editura Polirom, 2007.
6. Roșca, Luminita, *Producția textului jurnalistic*, Iași, Polirom, 2004.
7. Sălcudean, Minodora, *New media, Social media și Jurnalismul actual*, București, Editura Tritonic, 2015.

Resurse online:

²⁹ Câte bloguri active sunt în România? – Social Media în România (2015), <http://refresh.ro/2016/01/social-media-in-romania-2015/>, accesat la 16.01.2017.

³⁰ Sălcudean, Minodora, *op. cit.* p. 152.

1. <http://es.slideshare.net/claudiaza/periodismo-30-37020>, accesat la 15.01.2017.
2. <http://produsage.org/about>, accesat la 15.01.2017.
3. *Câte bloguri active sunt în România? – Social Media în România (2015)*, <http://refresh.ro/2016/01/social-media-in-romania-2015/>, accesat la 16.01.2017.
4. Corporații și organizații media, precum BBC, CBS, UMG oferă prin intermediul YouTube, producții video, ca parte a programului de parteneriat. Sursa: <https://en.wikipedia.org/wiki/YouTube>, accesat la 16.01.2017.
5. *Facebook tocmai a devenit mai mare decât China! Câți utilizatori are cea mai populară rețea de socializare*, <http://www.yoda.ro/online/facebook-tocmai-a-devenit-mai-mare-decat-china-cati-utilizatori-are-cea-mai-populara-retea-de-socializare.html>, accesat la 16.01.2017.
6. <http://iab-romania.ro/wp-content/uploads/2012/07/IAB-Europe-Mediascope-Romania-Launch-Event-Presentation-NM.pdf>, accesat la 16.01.2017.
7. Tim Berners-Lee, programator britanic, inventatorul și dezvoltatorul web-ului, în discursul de la conferința TED: https://www.ted.com/talks/tim_berniers_lee_on_the_next_web, accesat la 16.01.2017.
8. <https://ro.wikipedia.org/wiki/Crowdsourcing>, accesat la 16.01.2017.

THE PREPOSITION “VON” AND ITS FUNCTIONS

Emilia Ștefan

Lecturer, PhD, University of Craiova

Abstract: In German, the preposition "von" is among primary prepositions whose characteristics are: require words or groups of words (in dative, accusative, or both) and, in turn, they might be required by adjectives, nouns or verbs. This preposition, therefore determines many relationships and is the starting point, in this case having a meaning of place, time lapse announcing the starting point, now with a time meaning, the characteristic, attribute, the modal meaning and, last but not least, it has the main role in forming the agent. Also, "von" is part of several phrases which I have tried to emphasize and explain their meaning.

Keywords: primary prepositions, meaning and examples, “von” - part of several phrases

Im Deutschen werden die Präpositionen sehr differenziert und mit vielen verschiedenen Bezügen gebraucht. Viele Präpositionen zählen zu den primären Präpositionen (nach der Wortstruktur), die eine relativ geschlossene Wortklasse bilden.

„Die primären Präpositionen regieren Wörter und Wortgruppen zumeist im Dativ oder Akkusativ bzw. in beiden Kasus. Ein weiteres syntaktisches Merkmal der Mehrzahl der primären Präpositionen ist, dass sie ihrerseits von Verben, Adjektiven oder Substantiven regiert werden können, wobei sie weitgehend oder völlig ihre lexikalische Bedeutung verlieren”.¹

Im Folgenden werde ich von der Präposition **von** in dem Sinne der gemeinsamen syntaktischen Funktion sprechen. Präposition als Wortklasse bezeichnet die speziellen Stellungstypen als Prä-, Post- oder Circumstellung.

Die Stellung der Präposition von

Die Präposition *von* steht gewöhnlich vor dem Wort, das sie regiert.

Von in Prästellung:

(a) Das regierte Wort ist ein Substantiv oder ein substantivisches Pronomen
Zum Beispiel: Sie hat ein schönes Geschenk von ihrer besten Freundin bekommen.

Sie hat ein schönes Geschenk von ihr bekommen.

(b) Das regierte Wort ist ein lokales oder temporales Adverb
Zum Beispiel: Von draußen habe ich seine angenehme Stimme gehört.

¹ Helbig Gerhard, Buscha Joachim, *Deutsche Grammatik: Ein Handbuch für den Ausländerunterricht*. Langenscheidt: Berlin und München, 2001, Seite 353.

Von in Circumstellung

Mit zweiter Präposition oder *her* hinter dem regierten Wort

Zum Beispiel: Von 17 Uhr an sind meine Eltern zu Hause.

“In Thüringen feiert man von alters her das Maienfest”.²

Die Präposition *von* regiert nur einen Kasus (den Dativ) und drückt aus:

Lokal

(a) Allgemeiner Ausgangspunkt

Zum Beispiel: Meine Freunde sind von Österreich zurückgekommen.

Die Katze sprang vom Dach.

(b) Spezifizierter Ausgangspunkt (mit zweiter Präposition hinter dem regierten Wort – *von...ab/an/ aus* mit Ortsangabe)

Zum Beispiel: Von der Kirche ab sind es noch drei Kilometer bis zum nächsten Hotel.

Ausgangspunkt einer Strecke (“ mit zweiter Präposition vor zweitem regiertem Wort, die den Zielpunkt angibt”³

Zum Beispiel: Wir werden von Bukarest bis Wien mit dem Auto fahren.

Temporal

(a) Zeitdauer mit Angabe des Anfangspunktes (mit zweiter Präposition hinter dem regierten Wort)

vonan/ ab mit Zeitangabe

Zum Beispiel: Von 9 Uhr an ist die Buchhandlung geöffnet.

(b) “Mit *bis* als zweiter Präposition vor zweitem regiertem Wort”⁴

Zum Beispiel: Von 8 Uhr bis 16 Uhr haben die Studenten Unterrichtsstunden.

Mit Datumsangabe

Zum Beispiel: Ich freute mich über Ihren Brief von 15.3.

Modal

In diesem Fall drückt diese Präposition die Eigenschaft oder die stoffliche Beschaffenheit (vor Stoffnamen) aus.

Zum Beispiel: Meine Mutter war eine Frau von großer Schönheit

Er schenkte ihr einen Ring von purem Gold.

Die Präposition *von* erscheint in Passivsätzen (zur Angabe des Verursachers):

² Idem, Seite 386.

³ Ibidem

⁴ ibidem

Zum Beispiel: Jährlich werden Stipendien von den Studenten beantragt.

Diese Präposition hat noch einen anderen Sinn: Partitiv. Teil-von-Verhältnis. Auswahl

Zum Beispiel: Ich werde doch dem kleinen Mädchen etwas von der Torte geben.

Man gebraucht bei artikellosen Nomen im Singular statt des Genitivs oft von + Dativ, besonders wenn sie auf –s oder –z enden.

Zum Beispiel: Die Mutter von Klaus ist erkältet.

- anstelle eines Genitivattributs, wenn kein Artikel gebraucht wird

Zum Beispiel: Das ist ein Roman von Goethe geschrieben.

-anstelle eines Adjektivattributs:

Zum Beispiel: ein sechsjähriges Mädchen – ein Mädchen von sechs Jahren.

Der Kölner Dom – der Dom von Köln

Die Präposition von hängt von folgenden Verben ab:

abhalten: Mein Freund hielt mich von der Arbeit ab.

abhängen: Die Kinder hängen von den Eltern ab.

abmelden: Die Eltern melden ihre Tochter von der Schule ab.

abraten: Meine Freunde raten mir von diesem Ausflug ab.

abweichen: Wir werden nie vom Gesetz abweichen.

berichten: Herr Meyer hat den Angestellten von seinen Plänen berichtet.

sich erholen: Gisela muss sich von dieser Reise erholen.

sich ernähren: Der Löwe ernährt sich mit / von rohem Fleisch.

sich erzählen: Der Chef erzählt von seinen Plänen.

essen: Das Kind isst von der Torte.

fordern: Mein Vater forderte von der Versicherungsgesellschaft Schadenersatz.

halten: Was halten Sie von ihrem Rat?

handeln: Dieses Buch handelt vom Ursprung des Menschen.

hören: Ich habe diese Geschichte von einer Freundin gehört.

Ich habe schon von ihrem Plan gehört.

kommen: Seine Müdigkeit kommt vom Vitaminmangel.

leben: Ich lebe von meinem Gehalt.

lernen: Meine Tochter lernt von ihrer Großmutter ein Volkslied.

sein: Dieser Roman ist von Goethe.

singen: Der Junge singt von der Liebe.

träumen: Die Mäuse träumen von einem Stück Käse.

trennen: Die Gasse trennt den Park vom Wohnviertel.

überzeugen: Sie überzeugte mich von ihrer Aufrichtigkeit.

sich verabschieden: Mein Sohn verabschiedet sich von seinen Großeltern.

sich versprechen: Meine Tante verspricht sich von dieser Behandlung ein gutes Ergebnis.

sich verständigen: Der Dekan verständigte mich vom Vortrag.

verstehen: Meine beste Freundin versteht sehr gut von modernen Kunst.

wimmeln: Es wimmelt auf der Wiese von Insekten.

sich wünschen: Otto wünscht sich von seinem Vater einen Roller zum Geburtstag.

zählen: Das kleine Mädchen zählt schon von eins bis zehn.

Ich beziehe mich auch auf die Fällen von Rektionen der Adjektive (A) und der Substantive (B) mithilfe dieser Präposition:

(A)abhängig: Die Kinder sind von ihren Eltern abhängig.

angetan: Ich bin von meinem Verlobten angetan.

begeistert: Die Zuschauer waren von diesem Theaterstück begeistert.

benommen: Meine Tante ist von deinem Benehmen benommen.

besessen: Er ist wie vom Teufel besessen.

frei: Er ist ein Bürger frei von Gebühren.

lieb: Das ist sehr lieb von ihren Kolleginnen.

nett: Das ist nett von meiner Freundin.

überzeugt: Der Rechtsanwalt ist von der Aufrichtigkeit des Angeklanten überzeugt.

voll: Sie ist voll von ihren Plänen.

(B) der Abschied: Das Mädchen nahm von ihren Eltern Abschied.

die Entfernung: Die Entfernung von Bukarest nach Wien beträgt ungefähr 900 km.

der Gruß: Herzliche Grüße vom Mittelmeer.

die Nähe: Meine Freundin wohnt in der Nähe von Bukarest.

die Spur: In diesem Joghurt finden sich Spure von Sirup.

der Wert: Dieser Schmuckgegenstand hat einen Wert von 2000 Euro.

Die Präposition *von* erscheint in festen Wendungen, Redensarten und Sprichwörter und hat verschiedene Bedeutungen:

(a) ohne Artikel

von A bis Z gelogen/ erfunden – “vollständig/ vom Anfang bis zum Ende gelogen/ erfunden”⁵

von alters her – “schon immer, seit Adam und Eva”⁶

von Amt(s) wegen – “dienstlich; (selbständige) Handlungen oder Befugnisse aufgrund eines Amtes”⁷

von Anbeginn(an) – “sofort; vom Beginn an”⁸

ein klarer/ typischer Fall von denkste! – “Das war ein Irrtum!”⁹

eine Bulle von Kerl – “ein stämmiger, kräftiger Mann”¹⁰

von Fall zu Fall – “in jedem Einzelfall”¹¹

von Gottes Gnaden – “ohne demokratische Legitimation”¹²

von Gott verlassen sein – “bemitleidenswert / verrückt sein”¹³

nicht von gestern sein – “aufgeweckt/ modern/ flexibel sein”¹⁴

von Hand zu Hand gehen: “oft den Besitzer wechseln”¹⁵

von Haus aus – “der Herkunft nach; ursprünglich”¹⁶

Erster von hinten sein – “Letzter/ Schlechtester sein”¹⁷

⁵ Wörterbuch für Redensarten, Redewendungen, idiomatische Ausdrücke, Sprichwörter, Umgangssprache:

<http://www.redensarten->

[index.de/suche.php?suchbegriff=~~von%20A%20bis%20Z%20gelogen%20%2F%20erfunden&bool=relevanz&suchspalte%5B%5D=rart_ou](http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=~~von%20A%20bis%20Z%20gelogen%20%2F%20erfunden&bool=relevanz&suchspalte%5B%5D=rart_ou)

⁶ Idem: <http://www.redensarten->

[index.de/suche.php?suchbegriff=von+alters+her+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou](http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=von+alters+her+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou)

⁷ Idem: <http://www.redensarten->

[index.de/suche.php?suchbegriff=von+Amt%28s%29+wegen+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou](http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=von+Amt%28s%29+wegen+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou)

⁸ Idem: <http://www.redensarten->

[index.de/suche.php?suchbegriff=von+Anbeginn+an&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou](http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=von+Anbeginn+an&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou)

⁹ Idem: <http://www.redensarten->

[index.de/suche.php?suchbegriff=ein+klarer%2F+typischer+Fall+von+denkste&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou](http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=ein+klarer%2F+typischer+Fall+von+denkste&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou)

¹⁰ Idem: <http://www.redensarten->

[index.de/suche.php?&bool=phrase&suchspalte%5B%5D=rart_ou&suchbegriff=von&gawoe=an&page=6](http://www.redensarten-index.de/suche.php?&bool=phrase&suchspalte%5B%5D=rart_ou&suchbegriff=von&gawoe=an&page=6)

¹¹ Idem: <http://www.redensarten->

[index.de/suche.php?suchbegriff=von+Fall+zu+Fall+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou](http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=von+Fall+zu+Fall+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou)

¹² Idem: <http://www.redensarten->

[index.de/suche.php?&bool=phrase&suchspalte%5B%5D=rart_ou&suchbegriff=von&gawoe=an&page=2](http://www.redensarten-index.de/suche.php?&bool=phrase&suchspalte%5B%5D=rart_ou&suchbegriff=von&gawoe=an&page=2)

¹³ Idem: <http://www.redensarten->

[index.de/suche.php?&bool=phrase&suchspalte%5B%5D=rart_ou&suchbegriff=von&gawoe=an&page=2](http://www.redensarten-index.de/suche.php?&bool=phrase&suchspalte%5B%5D=rart_ou&suchbegriff=von&gawoe=an&page=2)

¹⁴ Idem: <http://www.redensarten->

[index.de/suche.php?suchbegriff=nicht+von+gestern+sein+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou](http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=nicht+von+gestern+sein+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou)

¹⁵ Idem: <http://www.redensarten->

[index.de/suche.php?suchbegriff=von+Hand+zu+Hand+gehen&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou](http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=von+Hand+zu+Hand+gehen&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou)

¹⁶ Idem: <http://www.redensarten->

[index.de/suche.php?suchbegriff=von+Haus+aus+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou](http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=von+Haus+aus+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou)

¹⁷ Idem: <http://www.redensarten->

[index.de/suche.php?suchbegriff=Erster+von+hinten+sein+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou](http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=Erster+von+hinten+sein+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou)

von Hundertsten ins Tausendste kommen – “umschweifig reden; sich in Details verlieren”¹⁸

von jetzt auf gleich –sehr schnell

von Kindesbeinen an – “seit frühester Jugend”¹⁹

von Kopf bis Fuß – von oben bis unten

(nur) von Luft und Liebe leben – “kein festes Einkommen haben”²⁰

von Mund zu Mund gehen – “(Nachricht) sich schnell verbreiten”²¹

von oben herab –arrogant

Alles Gute von oben : “Sprichwort, das in den unterschiedlichsten Zusammenhängen gebraucht wird. Dabei können die Kategorien **oben/unten** sowohl hierarchische als auch topographische Bedeutung besitzen”²²

von Pontius zu Pilatus laufen/rennen – “umständlich an verschiedenen Orten etwas suchen / erledigen; mit einem Anliegen langwierig **von** einer Stelle zur anderen laufen”²³

Schnee von gestern – “alt, langweilig; nichts Neues”²⁴

schwer von Kapee sein - “nur langsam verstehen”²⁵

von Sinnen sein - unaufmerksam

von Tag zu Tag – mit jedem Tag; jeden Tag

kein Kind/ Freund von Traurigkeit - “ein lustiger Mensch; jemand, der das Leben genießt”²⁶

¹⁸Idem: http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=von+Hundertsten+ins+Tausendste+kommen+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

¹⁹ Idem:http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=von+Kindesbeinen+an+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

²⁰ Idem:http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=%28nur%29+von+Luft+und+Liebe+leben+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

²¹ Idem:http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=von+Mund+zu+Mund+gehen+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

²²Idem: http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=Alles+Gute+von+oben+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

²³ Idem:http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=von+Pontius+zu+Pilatus+laufen%2F+rennen+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

²⁴ Idem:http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=Schnee+von+gestern+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

²⁵ Idem:http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=schwer+von+Kapee+sein+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

²⁶ Idem:http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=Kein+Kind%2F+Freund+von+Traurigkeit&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

von Tuten und Blasen keine Ahnung haben – “keine Ahnung von etwas haben oder inkompetent sein”²⁷

von vorne/ vorn bis hinten – völlig

von Zeit zu Zeit - manchmal

von wegen – “1. nicht; auf keinen Fall; dem ist nicht so
2. fügt man hinzu, wenn man wiedergibt, was jemand anderes gesagt / geschrieben

hat”²⁸

(b) mit Artikel

wie vom wilden/ tollen Affen gebissen – “unberechenbar/ verrückt sein”²⁹

wie der Blinde von der Farbe reden/ sprechen – “über etwas urteilen; wovon man keine Ahnung hat”³⁰

von der Bühne (des Lebesns) abtreten – “pensioniert werden ; eine Stellung aufgeben; sterben”³¹

vom Erdboden verschwinden – “ausgerottet werden; verschwinden”³²

nicht vom Fleck kommen – keine Fortschritte machen

von einem Fuß auf den anderen treten – “jemanden verärgern/ beleidigen; jemandes Interessen verletzen”³³

die Moral von der Geschichte – “die Konsequenz/ Lehre aus der Geschichte”³⁴

von der Hand in den Mund leben – arm sein; keine Ersparnisse haben

²⁷Idem: http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=von+Tuten+und+Blasen+keine+Ahnung+haben+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

²⁸ Idem: http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=von+wegen+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

²⁹ Idem: http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=wie+vom+wilden%2F+tollen+Affen+gebissen+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

³⁰Idem: http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=wie+der+Blinde+von+der+Farbe+reden%2F+sprechen+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

³¹Idem: http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=von+der+B%20C3%BChne+%28des+Lebesns%29+abtreten+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

³² Idem: http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=vom+Erdboden+verschwinden+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

³³ Idem: http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=von+einem+Fu%C3%9F+auf+den+anderen+treten+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

³⁴Idem: http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=die+Moral+von+der+Geschichte+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

von zarter Hand – “von Frauenhand”³⁵

nicht einfach vom Himmel fallen/ gefallen – “nicht von alleine/ ohne eigenes Zutun entstanden/ erreichbar sein”³⁶

Locker vom Hocker – “unbeschwert; ohne große Anstrengung; spontan; entspannt”³⁷

vom Hölzchen aufs Stöckchen kommen – “umschweifig reden; abschweifen; von einem Thema zum anderen springen”³⁸

von jemandem sehr eingenommen sein – “jemandem zugetan sein; jemandem mögen”³⁹

sich vom Mund/ Munde absparen – “sich äußerst einschränken, um zu sparen”⁴⁰

vom Pfad der Tugend abweichen – “lasterhaft werden”⁴¹

vom Pferd auf den Esel kommen – “schlechter als vorher sein”⁴²

vom Regen in die Traufe kommen – “von einem schlimmen Zustand in einen noch schlimmeren geraten”⁴³

kein (großer) Freund von etwas/ einer Sache sein – “etwas nicht mögen; nicht besonders schätzen”⁴⁴

³⁵Idem: http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=von+zarter+Hand+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

³⁶ Idem: http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=nicht+einfach+vom+Himmel+fallen%2F+gefallen+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

³⁷Idem: http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=Locker+vom+Hocker+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

³⁸ Idem: http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=vom+H%C3%B6lchen+aufs+St%C3%B6ckchen+kommen+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

³⁹ Idem: http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=von+jemandem+sehr+eingenommen+sein+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

⁴⁰Idem: http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=sich+vom+Mund%2F+Munde++absparen+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

⁴¹ Idem: http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=vom+Pfad+der+Tugend+abweichen+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

⁴² Idem: http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=vom+Pferd+auf+den+Esel+kommen+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

⁴³ Idem: *Wörterbuch für Redensarten, Redewendungen, idiomatische Ausdrücke, Sprichwörter, Umgangssprache:*
http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=vom+regen+in+die+Traufe+kommen&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

⁴⁴ Idem: http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=Kein+%28gro%C3%9Fer%29+Freund+von+etwas%2F+einer+Sache+sein+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

der Mann von der Straße – “der Durchschnittsbürger”⁴⁵

sich von schreiben können – “(umgangssprachlich: [mit gutem Grund] froh über etwas Erreichtes oder ein unerwartetes positives Ereignis sein: mit dem Zeugnis kannst du dich von schreiben)”⁴⁶

von jeglicher Sachkenntnis getrübt sein - “ahnungslos / unwissend sein”⁴⁷

vom Scheitel bis zur Sohle – “vollständig; durch und durch; mit Leib und Seele; den gesamten Körper betreffend”⁴⁸

etwas von der leichten Seite nehmen - “etwas nicht schwernehmen; nicht bekümmert sein wegen etwas”⁴⁹

jemanden von der Seite ansehen – “jemanden geringschätzig angucken”⁵⁰

jemandem nicht von der Seite gehen – “in unmittelbarer Nähe bleiben”⁵¹

sich von seiner besten Seiten zeigen – “versuchen, einen guten Eindruck zu machen”⁵²

jemandem dumm/ schräg/ schief von der Seite anquatschen – “frech / aufdringlich sein; jemanden belästigen / dreist ansprechen”⁵³

vom Stamm/ Stamme Nimm sein – “raffgierig sein; Gewinn bedacht sein”⁵⁴

⁴⁵Idem: http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=der+Mann+von+der+Stra%C3%9Fe+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

⁴⁶Idem:Duden: Wortart: Präposition, http://www.duden.de/rechtschreibung/von_aus_ab_durch_per_seitens

⁴⁷ Idem:http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=von+jeglicher+Sachkenntnis+getr%C3%BCt+sein++&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

⁴⁸ Idem:http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=vom+Scheitel+bis+zur+Sohle+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

⁴⁹Idem: http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=etwas+von+der+leichten+Seite+nehmen++&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

⁵⁰ Idem:http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=jemanden+von+der+Seite+ansehen+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

⁵¹ Idem:http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=jemandem+nicht+von+der+Seite+gehen+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

⁵² Idem:http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=sich+von+seiner+besten+Seiten+zeigen+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

⁵³ Idem:http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=jemandem+dumm%2F+schr%C3%A4g%2F+schief+von+der+Seite+anquatschen+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

⁵⁴Idem: http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=vom+Stamm%2F+Stamme+Nimm+sein+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

von der Stange sein – “bei Kleidung: nicht maßgeschneidert sein”⁵⁵

wie von der Tarantel gestochen – unerwartet”⁵⁶

von Tuten und Blasen keine Ahnung haben – “keine Ahnung von etwas haben oder inkompetent sein”⁵⁷

von der Wiege bis zur Bahre – “das ganze Leben lang”⁵⁸

eine Frau/ ein Mann von Welt – “jemand mit Weltkenntnis / gewandtem Auftreten / feiner, weltläufiger, zivilisierter, eleganter Lebensart; ein vielseitiger Mensch / Kosmopolit”⁵⁹

In dem vorliegenden Beitrag habe ich versucht hervorzuheben, dass diese Präposition wie alle primären Präpositionen (zum Beispiel: an, auf, hinter, in, neben, über, unter, vor, zwischen - mit Dativ und Akkusativ, aus, bei, mit, nach, zu - mit Dativ, bis, durch, für, gegen, ohne, um -

⁵⁵Idem: http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=von+der+Stange+sein+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

⁵⁶Idem: http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=wie+von+der+Tarantel+gestochen+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

⁵⁷Idem: http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=von+Tuten+und+Blasen+keine+Ahnung+haben+&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

⁵⁸ Idem: [http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=~von%20der%20Wiege%20bis%20zur%20Bahre&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte\[\]=rart_ou&suchspalte\[\]=rart_varianten_ou](http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=~von%20der%20Wiege%20bis%20zur%20Bahre&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte[]=rart_ou&suchspalte[]=rart_varianten_ou)

⁵⁹ Idem: http://www.redensarten-index.de/suche.php?&bool=phrase&suchspalte%5B%5D=rart_ou&suchbegriff=von&gawoe=an&page=4

mit Akkusativ) in der Gegenwartssprache nicht als Ableitungen und Zusammensetzungen erkennbar ist. Ich habe auch viele Wendungen, Redensarten und Sprichwörter hervorgehoben (in denen *von* erscheint) und habe ihren Sinn erklärt.

BIBLIOGRAPHY

Dreyer Hilke, Schmitt Richard, *Lehr- und Übungsbuch der deutschen Grammatik - aktuell*, Ismaning, Hueber Verlag, 2009. (Dreyer • Schmitt 2009)

Erben, Johannes, *Deutsche Grammatik*, München, Max Hueber Verlag, 1996. (Erben 1996).

Engel, Ulrich, *Deutsche Grammatik*, Heidelberg, Groos Verlag, 1988. (Engel 1988)

Helbig Gerhard, Buscha Joachim, *Deutsche Grammatik: Ein Handbuch für den Ausländerunterricht*, Berlin und München, Langenscheidt, 2001. (Helbig, Buscha 2001)

Helbig Gerhard, Buscha Joachim, *Gramatica limbii germne*, București, Editura Niculescu, 2006. (Helbig, Buscha 2006)

Muller, Francois, Wencker, Helga, Bouillot, Marie-Louise, *Gramatica limbii germane: Teorie și exerciții*, București, Editura Teora, 2008. (Muller, Wenckler, Bouillot 2008)

Nicolae, Octavian, *Dicționar de gramatică al limbii germane*, București, Editura Polirom, 2002. (Nicolae 2002)

Roman, Alexandru, *Dicționar frazeologic german-român*, București, Editura Teora, 1998. (Roman 1998)

Savin, Emilia, *Gramatica limbii germane*, București, Editura Mașina de scris, 2002. (Savin 2002)

THE ROLE OF HUNGARIAN CULTURE IN THE DEVELOPMENT OF ROMANIAN CULTURAL MOVEMENT DURING THE 18TH AND 19TH CENTURIES

Nagy Imola Katalin

Lecturer, PhD., Sapientia University of Tîrgu Mureş

Abstract: In this article we intend to outline the cultural profile of the last half of the eighteenth century and the first half of the nineteenth century. It is well known that the movement of the Transylvanian School was the promoter of modernization of Romanian culture in this century, its representatives are, in many respects innovators and pioneers: they wrote the first dictionary, the first grammar, the first history books, they lay the foundations of terminology in English and they are among the first translators. We want to reflect on how the representatives of the Transylvanian School, their immersion in Hungarian cultural life of the time contributed to their pioneering work in promoting Romanian culture. We highlight the role of cultural institutions, e.g. the schools in Cluj, Aiud, etc., different libraries and the typography at the University of Buda in terms of production and propagation of Romanian books, as well as promoting young Romanian intellectuals.

Keywords: Romanian culture, Hungarian culture, cultural institutions, Typography of Buda University, Transylvanian School

Pentru a putea înţelege importanţa momentului pe care îl vom aborda în acest articol, este necesară schiţarea unor elemente legate de perioada precedentă în cultura română, epoca în care apar primele manifestări ale culturii scrise. Epoca în care s-a produs trecerea de la relaţiile medievale la renaşcentism şi umanism, este o epocă de mari mişcări şi contradicţii în toată Europa, cu atât mai mult în spaţiul plin de convergenţe ale Europei centrale. „Cercetarea istoriei ideilor îngăduie observaţia potrivit căreia aspiraţiile omului european cuceresc comunităţile umane trăind în arealul dincolo de capitala Habsburgilor. Contactele şi dialogul Orient-Occident ... oferă o altă imagine a geografiei culturale şi culturale europene, aduc în lumină vechimea tentaţiei lui *Homo Europaeus*, prezent în conştiinţe nu numai la apuseni, la germanii şi austriecii din Europa de mijloc, ci şi la greci, sârbi, croaţi, români, bulgari, ruşi, slovaci, cehi, polonezi, maghiari, sloveni. În Sud-Est, mutaţiile mai mici sau mai mari izvorăsc din interiorul religiei Biserica îşi exercita, în evul mediu şi în zorii epocii moderne, puterea dinamizatoare, dar şi aceea conservatoare, ea dominând scena intereselor politice şi culturale... Este perioada în care în Moldova se studiază limbile greacă, slavonă, latină ; de asemenea, teologia, filosofia, retorica, poetica, dialectica, aritmetica, geometria, astronomia, gramatica şi muzica. Să reţinem că prin activitatea cărturărească a mitropolitului Varlaam ia fiinţă cunoscuta tipografie de la Trei Ierarhi, că opera sa, *Cazania*, contribuie la dezvoltarea limbii literare şi că, prin *Răspuns la Catheismul calvinesc*, el este cel ce stimulează lupta ortodocşilor români din

Transilvania pentru apărarea propriei religii... Reacția vehementă a prelatului moldav indică o simptomatică fază a războiului confesional care, pornit în Occident cu un veac mai devreme, se extinde ... la mijlocul și în a doua jumătate a veacului al XVII-lea, arătând premisele unei epoci de modificare a mentalităților. Inseși soluțiile domnitorilor români sunt stimulate de lupta dintre Reformă și Contrareformă.” (Neumann 1997: 55)

Rolul jucat de reforma protestantă în catalizarea vieții culturale românești este subliniat de către Farkas (2010: 57-63). Primul document redactat în limba română și parvenit până azi este *Scrisoarea lui Neacșu* din Câmpulung către primarul orașului Brașov, Hanăș Begner (Hans Benkner) din 1521, scrisoare despre unele mișcări și planuri de atac ale turcilor. Apariția limbii române în liturgia religioasă însă are cauze externe. În Europa secolului al XV-lea se produce despărțirea de limba latină în serviciile religioase (în Boemia prin Ian Hus, în Germania prin Martin Luther). Specialiștii în lingvistică română au lansat două teorii legate de apariția primelor texte religioase în limba română: prin influența husitismului respectiv prin influența luteranismului. Influența husitismului se regăsește, în primul rând, în activitatea culturală care s-a desfășurat la mănăstirea Peri din Maramureș. Cercetătorul Ion Clopoțel este de părere că primele încercări de scriere românească s-au făcut în Maramureș, și anume la mănăstirea din Peri : „pentru a împiedica pătrunderea influențelor altor biserici în acele teritorii, înflăcărații călugări din Peri s-au consacrat unei activități cărturărești de primul ordin, lor li se datoresc primele traduceri în românește din cărțile liturgice bizantine și slavone, probabil și din limba greacă-bizantină și latină.” (Clopoțel 1970: 11) Ideea originii latine a limbii și nașterea limbii literare pe teritoriul Transilvaniei (transformate ulterior în mitul originii, după Lucian Boia, 1997) sunt unanim acceptate de către toți cercetătorii români, printre care și Sextil Pușcariu (cf. Clopoțel 1970), care crede că rolul Transilvaniei în formarea limbii române literare rezidă în împrejurarea că traduceri efectuate aici sunt scutite de influențele limbii grecești, ruse sau turce. Trebuie remarcată aici activitatea diaconului Coresi din Târgoviște care scoate primele tipărituri în limba română la Brașov în a doua jumătate a secolului 16. La Brașov se înființează și prima școală românească pe lângă biserica de la Șcheii Brașovului, înființarea școlii fiind susținută de către primarul sas al orașului.

Dacă primele scrieri utilizează alfabetul chirilic, o primă folosire a alfabetului latin este atestată printr-un document transilvănean scris după convențiile alfabetului maghiar la sfârșitul secolului 16. Etnograful Cornel Irimie scrie, în *Contemporanul* din 26 iulie 1968, despre existența unei tiparnițe la Sibiu, tiparniță considerată a fi cea mai veche tipografie din Transilvania; aceasta ar fi funcționat acolo din 1528, cu litere latine și chirilice. „În acel an tipărea o gramatică latină dascălul Thomas Gemmarius. În 1530 imprima un tratat despre ciumă. O moară de hârtie fu instalată în Orlat în 1534. În Sibiu s-a tipărit cea dintâi carte, un catehism luteran, în limba română, în 1544, din care nu s-a păstrat nici un exemplar. În 1546 apărea un tetraevanghel slavon. Iar în 1551-53, Filip Moldoveanu (zis Filip Maler) a imprimat un tetraevanghel slavo-român” (Clopoțel 1970: 37).

În secolul al XVII-lea, activitatea de traducere și editare de cărți tipărite continuă. În 1648 apare *Noul Testament de la Bălgrad*, iar în 1688 *Biblia de la București*. Către mijlocul secolului al XVII-lea apar și tipăriturile pe teritoriul Moldovei, și anume *Cazania lui Varlaam sau Cartea românească de învățătură* în 1643, *Răspunsul împotriva catehismului calvinesc* al aceluiași autor în 1645, respectiv operele de traducere și prelucrare ale mitropolitului Dosoftei: *Liturghierul*, *Molitvenic de-nțăles*, *Octoih*, *Psaltirea de-nțăles*. Dosoftei mai tipărește la Unieș, în Polonia, *Psaltirea în versuri* în 1673, precum și *Viețile sfinților*, la Iași, între 1682-1686.

Prima școală românească apărea deci la Brașov în 1559. Primul manual românesc era traducerea *Catehismului luteran* al lui Martin Luther, publicat la Sibiu în 1544. Mai multe cărți românești inspirate de reforma protestantă au fost tipărite de către Coresi (Farkas 2010: 58) cu ajutor venit din partea vieții culturale maghiare. De exemplu publicarea volumului *Țîlcul evangheliilor*, scos de Coresi în 1564, a fost finanțată de către nobilul maghiar Miklós Forró,

iar cheltuielile legate de apariția *Paliei de la Orăștie* (1582) au fost suportate de către Geszthy Ferenc din Deva. (Farkas 2010: 58) Gáldi László în studiul *Az erdélyi magyar tudományosság és a kolozsvári egyetem hatása a román tudományra* (1941) demonstrează faptul că *Palia*, pe lângă finanțarea venită din partea nobilului maghiar, a avut drept model traducerea Bibliei în limba maghiară făcută de către clujeanul Gáspár Heltai. Ba mai mult, ideea publicării primei Bibliei românești îi aparține principelului Gábor Bethlen, datorită școlii fondate de acesta și tipografiei de la Alba Iulia apărând, în 1651, prima traducere a unui psalm din limba ebraică în limba română. În 1570, în tipografia clujeană a lui Heltai era tipărită prima carte de cântece religioase în limba română, folosindu-se caractere latine (Gáldi, 1941, 286-287).

În secolul al XVII-lea la colegiile de la Alba Iulia, Cluj și Aiud studiau tot mai mulți tineri români, acest contact cu lumea științifică și culturală maghiară catalizând procesul ridicării și dezvoltării culturii române prin formarea unei pături importante de intelectuali. Limba română ca subiect și materie de studiu din programa școlară oficială a fost introdusă pentru prima oară la colegiul Bethlen din Aiud (Gáldi, 1941, 287). La acest colegiu erau colegi de clasă Ferenc Pápai Páriz, renumitul medic, autor de dicționar și om de știință de renume european și fiul traducătorului de psalmi, Mihail Halici, tânărul Mihail Halici. Acesta este cunoscut astăzi drept unul din primii versificatori ai culturii române și pionierii lexicografiei românești, ambele activități fiind inspirate de prietenia și colaborarea cu Pápai Páriz: „Pe când era pe băncile gimnaziului, a versificat o poezie în limba latină, dedicată prietenului său.... Autointitulat „Valachus Poeta”, Halici a devenit celebru prin oda scrisă la 1 iunie 1674 prietenului său Franciscus Pariz Papay, cu ocazia obținerii de către acesta a titlului de doctor în medicină. Această odă este prima poezie din literatura română scrisă în hexametre și pentametre. Deși ortografia odei are influențe maghiaro-săsești, toate cuvintele ei sunt de origine latină.

Cea mai importantă operă a lui Mihai Halici este un vocabular românesc-latinesc, *Dictionarium valachico-latinum*, cu 5.000 de cuvinte. Scris cu litere latine și cu ortografia ungaro-săsească obișnuită în cercurile românilor calvini, dicționarul este foarte valoros întrucât redă limba țărănească din Banat. Însemnătatea acestei lucrări nu stă numai în bogăția materialului lexical ci, mai ales, în faptul că pentru întâia oară se pune alături, într-o lucrare lexicografică, limba română cu cea latină din care s-a născut.”¹

Problema destinului culturii românești a fost abordată și ridicată pentru prima dată la modul serios de către acei tineri români care au studiat la școlile iezuite și piariste din Cluj, la școlile greco-catolice din Transilvania și la Universitățile de la Cluj, Buda, Roma sau Viena sau Cluj. Ideea unității de limbă a românilor și conștiința națională românească s-au născut, crede Farkas (2010: 57-63), în atmosfera din instituțiile culturale maghiare importante ale secolelor XVIII și XIX (biblioteci, școli, universitatea și tipografia Universității de la Buda).

Printre studenții școlii piariste de la Cluj îi menționăm pe Ioan Molnar Piuariu, primul medic român cu studii superioare în științele medicale și autorul primului tratat științific în limba română *Paraenesis* (1791), Teodor Racoce, care a scos primul manual de lecturi în limba română în Bucovina, *Chrestomaticul românesc sau adunare a tot feliul de istorii și alte făptorii scoase din autorii dipe osebite limbi* (1817)², sau Gheorghe Lazăr, care a studiat la colegiul piarist din Cluj între anii 1799 și 1805, după care a urmat studii de teologie la Viena. Întors în Transilvania, a intrat în conflict cu autoritățile bisericești și s-a mutat în Țara Românească, unde a fondat, în 1818, prima școală românească, *Școala română de la Sfântul Sava*, organizat după modelul colegiului piarist clujean (Gáldi, 1941, 295). În 1813 Gheorghe Asachi inaugurează la Iași învățământul în limba română, și 1820 acesta vine în Ardeal cu

¹ http://enciclopediaromaniei.ro/wiki/Mihail_Halici

² <http://dragusanul.ro/teodor-racoe/>

scopul de a invita profesori ardeleni, cu permisiunea guvernatorului Transilvaniei. Mai târziu, în anul 1834, tot la îndemnul lui Asachi merge la Iași profesorul Eftimie Murgu, absolvent de filosofie și de drept al universității din Buda (înmatriculat cu numele de Murgu Eutimiusz). Maria Berenyi dedică un capitol lung activității lui Murgu, în care arată: „În 1826 trece la *Budapesta*, unde rămâne până în 1834. Aici Murgu a studiat mai întâi filozofia, apoi dreptul. Diploma de avocat a obținut-o la 28 septembrie 1832. A fost coleg cu Andrei Mocioni, Gheorghe Ioanovici, Paul Vasici, Ioan Dobran, Meletie Dreghici, Mihail Tomici, Petru Moaler Cîmpeanu, Ștefan Mano, Ioan Rațiu și alții. În cursul studiilor sale a fost instructorul contelui Eszterhazy P. cu care a făcut călătorii de studii în Anglia, Franța, Germania și Italia, țări ale căror limbi le învățase.... În vara anului 1834 va pleca spre Iași, după ce va obține titlul de doctor în drept universal al Universității din Pesta. Aici se afla și prietenul său de idei și năzuințe de la Universitatea din Pesta, Damaschin Bojincă. Murgu e numit profesor de filozofie și drept natural. Își citește primul curs, care era viu, cu aplicații la stările de atunci din Moldova, lecțiile lui au făcut pe auditorii săi să se gândească, să ia atitudine. Boierimea și domnitorul Mihai Sturdza erau nemulțumiți de libertatea prea mare ce o manifesta Murgu la cursurile lui. Astfel, el intră în conflict cu domnitorul moldovean și cu Gheorghe Asachi. Nu găsește teren prielnic pentru a-și dezvolta principiile. Sânt dovezi că era stimat de elevii săi, dintre care unii vor avea roluri importante mai târziu, ca de pildă frații Scriban sau Ion Ionescu (De la Brad).... Stăpânirea se alarmează: acest filozof bănățean răscolește lumea. Domnul Moldovei îl cheamă – scrie Bariț – pe Murgu la sine și îi spune: îți măresc leafa, numai să te lași de filozofie și să numai vorbești nimic despre cutare lucruri. Murgu nu acceptă, pentru el funcția de profesor nu însemna o sursă de existență, ci o misiune, un apostolat. În mai 1836 își dă demisia și trece la București. Din 1837, la Academia Mihăileană, în locul lui a predat cursul de filozofie fostul său coleg de la Pesta, *Petru Moaler Cîmpeanu* (originar din Otlaca). ”³ (Berenyi, 2013, 87-105)

Gheorghe Bogdan Duică (cf. Gáldi, 1941, 295) arată că formația intelectuală a lui Murgu a fost profund influențată de fostul său profesor de filosofie János Imre. Profesorul maghiar a fost cel care a militat printre primii pentru introducerea limbii materne în studierea filosofiei, ținându-și cursul de la universitatea de la Buda în limba maghiară. Urmând exemplul fostului său profesor, la Școala Vasiliană din Iași, Murgu își va ține cursul de filosofie în limba română. Modelul cursului său l-a constituit cartea lui János Imre, *Amicum foedus rationis cum experiantia*, apărută la Pesta în 1830.

Alți tineri români, deveniți intelectuali de marcă ai culturii române, precum Simion Bărnuțiu, August Treboniu Laurian, Alexandru Papiu Ilarian, Aron Pumnul sau Iosif Hodoș au studiat filosofie sau drept la Cluj. Bărnuțiu a devenit ulterior rectorul Universității din Iași, August Treboniu Laurian a fost decan al Facultății de litere din București. Însăși Vicor Babeș mai târziu, a studiat la Budapesta și a primit bursă de la statul maghiar pentru a pleca la Paris să studieze sub îndrumarea lui Louis Pasteur și a lui Rudolf Virchow (Gáldi, 1941, 297).

Mișcarea culturală care marchează determinant profilul secolului al XVIII-lea și determină hotărâtor drumul culturii românești în secolul XIX este Școala Ardeleană, o mișcare ideologică de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea din Transilvania. Această mișcare a fost considerată expresia luptei românilor pentru drepturi egale cu celelalte națiuni ardeleni din Imperiul Habsburgic. Mișcarea are și un program politic, intitulat *Supplex Libellus Valachorum Transilvaniae*, tipărit la Cluj și elaborat de Gheorghe Șincai, Piuariu Molnar ș.a. Ideile Școlii Ardeleni sunt idei iluministe, principiile de egalitate, libertate, temeiul dreptului natural și al contractului social și educarea prin cultură a românilor ardeleni. Generația propriu-zisă a Școlii Ardeleni, compusă din George Barițiu, Simion Bărnuțiu, Timotei Cipariu, Andrei Murășanu, A. T. Laurian, Aron Pumnul este precedată de o generație care pregătește mișcarea

³ Asupra căruia revenim în articol

luministă a Școlii Ardelene, dintre aceștia îi amintim pe: Inocențiu Micu, nepotul lui Samuil și Ioan Piuariu Molnar, Ioan Barac, Gheorghe Șincai, Petru Maior, Ion Budai-Deleanu, Vasile Aaron, Vasile Popp, Radu Tempea, Gheorghe Lazăr, ș.a.

Figura cea mai importantă a precursorilor și creatorul premiselor mișcării este episcopul Ion Inocențiu Micu-Klein, care elaborează și lansează, în discursul cultural al românilor ardeleni, teza privind originea romană, vechimea poporului român și continuitatea românilor în Dacia, susținând dreptul la învățătură al românilor și egalitatea în drepturi a acestora. Reprezentanții cei mai cunoscuți ai mișcării Școlii Ardelene sunt Samuil Micu Klein (1745-1806), Gh. Șincai (1754-1816), Petru Maior (1761-1821), Ion Budai-Deleanu (1760-1820), autorul primei și unicei epopei terminate din literatura română: *Țiganiada*.

Reprezentanții Școlii Ardelene pun bazele lingvisticii românești și ale filologiei române moderne. Ei susțin introducerea alfabetului latin în locul celui chirilic, ei realizează primele cercetări privind structura gramaticală a limbii române, înlătură exagerările purismului latinist. Ei contribuie la formarea unui limbaj filosofic (S. Micu traduce lucrările lui Fr. Ch. Baumeister-*Logica, Învățătura metafizică, Legile firei, Etică și Politică sau filosofia cea lucrătoare*). Budai-Deleanu pune bazele terminologiei juridice românești, prin traducerea Codului Civil și a Codului Penal. Budai-Deleanu dă și prima epopee a literaturii române, prin *Țiganiada*. Prin activitatea Școlii Ardelene cultura română intră într-o etapă de modernizare, trecând de la tradiția slavo-bizantină la o cultură românească de esență latină.

Dintre lucrările lor istorice amintim: S. Micu: *Istoria și lucrurile și întâmplările românilor*; Gh. Șincai: *Hronica românilor și a mai multor neamuri*; Petru Maior: *Istoria pentru începutul românilor în Dacia* (Buda, 1812).

Dintre lucrările filologice se cuvin menționate: S. Micu și Gh. Șincai: *Elementa linguae daco-romanae sive valachicae*, 1780, prima gramatică a limbii române, scrisă în latinește; Ion-Budai Deleanu: *Fundamenta grammatices lingua romanicae*; *Temeiurile gramaticii românești* (prima gramatică modernă a limbii române); Samuil Micu: *Carte de rogacioni*, 1779, în românește, cu litere latine; Petru Maior: *Disertație pentru începutul limbii române: Dialog pentru începutul limbii române între nepot și unchi*; S. Micu, P. Maior și alții: *Lexiconul de la Buda sau Lexicon Budense*, primul dicționar al limbii române, 1825.

Însă în ce mediu s-a format ideologia Școlii Ardelene și care au fost catalizatorii acestei orientări, ce anume și cine anume a făcut posibilă apariția acestei grupări care a efectuat un salt atât de important în istoria culturii românești? Într-o carte dedicată penetrării spiritului european în cultura românească, în secolul luminilor, Victor Neumann, pornește de la definirea unor coridoare culturale care leagă mediul cultural ardelean de mediile intelectuale din Apusul Europei. Una din componentele fundamentale ale acestui transfer și împrumut cultural o reprezintă bibliotecile, care devin „un adevărat plămân, respirând aerul culturii europene; prin ele nu numai că pătrunde, dar se și saturează imaginea omului modern.” (Neumann 1994: 145) Principalele mijloace de comunicare cu Europa sunt cărțile, și în centrele urbane mai mici sau mai mari ale Transilvaniei (Sibiu, Blaj, Alba Iulia, Cluj, Târgu-Mureș, Aiud, Oradea, etc) cartea pătrunde prin intermediul intelectualilor, al aristocraților, al negustorilor ambulanți. Astfel, Bruckental înființează, la Sibiu, o bibliotecă publică de rang european. În 1747 apare biblioteca de la Blaj, iar la Alba Iulia Ignác Batthányi înființează una din cele mai valoroase colecții documentare din Europa. La Târgu-Mureș, Sámuel Teleki înființează o bibliotecă nobiliară impresionantă. Pe lângă mănăstirile catolice iau naștere, de asemenea, instituții bibliotecare importante (Arad, Radna, Deva, Cluj, Oradea). „Blajul, de exemplu, are o bibliotecă românească, datorită, în primul rând învățământului care se dezvoltă aici. Gimnaziul, liceul și seminarul sunt instituții de prim rang în dinamizarea procesului de cunoaștere, activitatea lor fiind direct condiționată de preocupările cărturarilor, de generația dascălilor luminști Gr. Maior, L. Moschonas, S. Caliani, I. Lemeni, T. Cipariu, I. M. Moldovan, N. Pauletti ș.a. Posesori ai unei veritabile colecții de carte europeană, profesorii Blajului circulă în spațiile

culturale învecinate sau mai îndepărtate spre a crea acel univers livresc de tip enciclopedic atât de necesar în descătușarea spiritelor. Ei întrețin legături cu Buda, Viena, Lemberg, Kiev, București, Râmnic, Galați ... Prin Gh. Șincai se stabilesc contactele cu Buda, prin Grigore Maior cu Viena, prin Budai-Deleanu cu Polonia, prin Timotei Cipariu cu București și Râmnic. Bibliotecile particulare alcătuiesc dovada, tocmai datorită amintitelor forme de comunicare, a unui extraordinar punct al interferențelor pe harta culturii luminate din Europa Est-Centrală.” (Neumann 1994: 145-146) La Blaj, ia ființă o deosebit de bogată bibliotecă, în care se găseau cărți didactice europene, lucrări de gramatică, de retorică, ediții din clasicii antici (Cicero, Titus Liviu, Ovidiu, Cato, Esop), lucrări de istorie, de matematică, de filosofie. Tot la Blaj apare și o tipografie, „rezultatul unui fructuos schimb de valori culturale și tehnice româno-maghiare. Una din cercetările documentare întreprinse de istoricul Jakó Zsigmond ne destăinuie colaborarea lui Aron și Gheronte Cotorea (*inspector Typographiae*) cu tipograful Colegiului Reformat din Cluj, Székely Páldi István, instruit în Olanda, continuator al celebrului Misztótfalusi Kis Miklós (cel ce, la sfârșitul secolului al XVII-lea, pusese bazele confecționării artistice a literelor de tipar.” (Neumann 1994: 146) Această colaborare cu mediul cultural maghiar a facilitat împământuirea tiparului latin la români.

Biblioteca fondată de către Sámuel Teleki la Târgu-Mureș contribuie, și ea, la închegarea acestui coridor cultural care viza legăturile spirituale cu Vestul Europei, în special cu Viena (contele Teleki este cel căruia i se datorează primul catalog științific sistematic de bibliotecă din spațiul acesta. Care sunt rezultatele acestei efervescente culturale și spirituale? „Se va crea o conștiință a elitei de care nu este străin cărturarul român, maghiar, evreu sau german din Transilvania. Fapt este că biblioteca are un profil enciclopedic și că din bogăția sa spirituală se vor hrăni cu toții; se va obține o cunoaștere a istoriilor multietnice, va fi provocată o curiozitate față de orice alter ego.” (Neumann 1994: 153)

Valoarea cărților procurate de către contele Teleki în timpul șederii sale la Viena este inestimabilă. Aici vor intra și memoriul colectiv *Supplex Libellus Valachorum*, sau operele lui Micu, Șincai, Maior. Un rol extrem de important este jucat și de biblioteca lui Samuel von Brukental, care intervine în propagarea acelui suflu european și intercultural care face ca schimburile și legăturile dintre culturile ardeleni să se intensifice tot mai mult. Batthyaneum-ul din Alba Iulia, biblioteca lui Ignác Batthyány aduce cea mai importantă colecție de biblie din Europa precum și un număr impresionant de incunabule. Aici se află și o scriere a lui Cantemir, *Historisch-Geographisch und Politisch. Beschreibung der Moldau*, care a fost citit aici de către Iosif Meheși, cel care contribuie la redactarea și înaintarea *Supplex*-ul la Viena. Dialogul european instituit prin intermediul cărții are o tradiție în Transilvania, ceea ce explică numeroasele contacte culturale și culturale de aici. Climatul de efervescentă culturală întreținut de bibliotecile ardeleni se va răsfrânge și în mediile românești. Această schimbare de mentalitate din Ardealul luminist face posibilă apariția unei mișcări de emancipare a românilor ardeleni, care culminează prin redactarea *Supplexului*.

Contele Ferenc Széchenyi pune bazele renumitei biblioteci Széchenyi de la Pesta, „în biblioteca sa se va tezauriza tot ceea ce este esențial în materie de carte luministă și tot aici se va crea un cadru propice studiilor filologice inițiate în primii ani ai secolului al XIX-lea de Kováchich György. Sub aceeași cupolă se vor întâlni cărturari de seamă ai luminismului răsăritean și aceeași instituție își va aduce o contribuție remarcabilă în cercetarea și modernizarea limbii maghiare.” (Neumann 1994: 199) Biblioteca lui Széchenyi și activitatea intelectuală de acolo intervin în cea mai grea dintre schimbări, și anume schimbarea mentalului colectiv, prin depășirea ignoranței, prin cultivarea unui spirit erudit. În această bibliotecă lucrează și Gheorghe Șincai, acolo este primul colaborator al lui Kováchich, aici ia contact cu noile tendințe în istoriografie, aici învață tehnicile de editare a izvoarelor. Are acces, ca și Alexandru Papiu Ilarian și August Treboniu Laurian mai târziu, la cele trei volume ale celebrului catalog *Index alter librorum Bibliothecae Hungaricae Szechenyiano regnicolaris in*

scientiarum ordines, precum și la volumele din diferite domenii (istorie, istoria culturii, istoria bisericilor, geografie, hermeneutică, literatură maghiară și universală) din colecția absolut remarcabilă a bibliotecii.

Un moment deosebit de important este înființarea tipografiei Universității de la Buda (universitate fondată la Nagyszombat în 1635), tipografie care este „o simbioză a vieții sociale, politice și culturale a mai multor națiuni în formare din centrul și sud-estul continentului, având un rol important în adunarea și răspândirea cunoștințelor în perioada cuprinsă între anii 1777-1849.” (Neumann 1994: 201) Școala Ardeleană și secția română a Tipografiei Universității din Buda reprezintă „noțiuni de bază în istoria culturii românești. Angajații tipografiei, Samuil Micu Clain, Gheorghe Șincai și Petru Maior, s-au bucurat de toată încrederea superiorilor, de sprijinul Tipografiei, după cum dovedesc documentele. Tipografia prețuia munca celor trei corifei, în timpul funcționării lor activitatea tipografiei fiind cea mai rodnică, iar cărțile acestora au atins nivelul științific cel mai ridicat între publicațiile românești de la Tipografia Universității.

După ce împăratul Iosif al II-lea a anulat sau mai bine a ameliorat foarte simțitor restricțiile cenzurei, s-au putut observa de la o zi la alta bucuria și entuziasmul reflectate publicistic. Cărțile au început să apară în mare număr pe întreg întinsul împărăției. Pentru corifei, cartea și învățătura erau mijloacele unui salt istoric, ce trebuia grăbit și stimulat pe toate căile. E vorba despre un adevărat mesianism al cărții. Samuil Micu scrie singur vreo 60 de cărți în cele mai diferite domenii: cărți de teologie, bisericești, de istorie, de filozofie. Îl preocupă deopotrivă problemele unei ortografii etimologice ca și problemele gramaticii. Traduce, deasemeni, *Biblia*. Desigur, cele mai multe cărți ale sale sînt traduceri, dar traduceri echivalau pe atunci aproape cu o creație. Și ceilalți învățați din Școala Ardeleană au scris, variat și mult, în cele mai diverse domenii. Ne-au rămas de la ei, în afara cărților de istorie și filologie, specialități ce-i preocupau cu deosebire, tratate asupra naturii și lucrări teologice. Toți trei corifei ai Școlii Ardelene s-au angajat la Tipografia din Buda, pentru că aici au găsit condiții optime pentru publicarea operelor lor. Tot ceea ce promotorii Școlii Ardelene au preluat din cultura europeană a fost angajat de ei în lupta națională. Stimulul întregii activități, orale și scrise, a întemeietorilor Școlii Ardelene a fost spiritul militant. Micu, Șincai, Maior și toți ceilalți ardeleni învățați ai epocii luminilor n-au profesat știința pentru știință, istoria pentru istorie, lingvistica pentru lingvistică : și-au subsumat toate preocupările, toate eforturile, toate ambițiile cauzei propășirii națiunii. Ei au adaptat principiile veacului luminat imperativelor luptei naționale. ” (Berenyi, 2000, 40)

În studiul *Carte și cultură românească la Tipografia Universității din Buda* Maria Berenyi arată că „Tipografia Universității din Buda a fost întemeiată la Nagyszombat în 1677, de episcopul catolic Telegdi Miklós, în cadrul universității care funcționa acolo (din 1635). În 1777 Maria Tereza a mutat universitatea la Buda astfel a ajuns aici Tipografia Universității. Teascurile tipografiei au fost instalate în Casa Corvin (azi str. Országház 13). Aici și-a început tipografia noua ei activitate, sub conducerea vestitului istoric Pray György, director al Bibliotecii Universității. ...

În anul 1779, împărăteasa Maria Tereza a acordat tipografiei privilegiul de a edita cărți didactice pentru Ungaria. Tipografia a tipărit, cu alfabetul chirilic pe atunci în uz, pentru minoritățile din Ungaria: sîrbi, croați, slovaci, români lucrări bisericești, școlare, științifice, precum și beletristice și de răspîndire a științelor. ” (Berenyi, 2000, 37)

La sfârșitul secolului al XVIII-lea un decret imperial prevedea așadar obligativitatea introducerii și standardizării unor manuale pe tot teritoriul Imperiului Austro-Ungar, manualele școlare în limba române fiind tipărite toate la tipografia Universității de la Buda. Prin urmare, la această tipografie - adevărat catalizator cultural - se editează abecedare, ghiduri ortografice, gramatici, manuale, cărți de matematică, istorie nu doar în limba maghiară, ci și în limbile sîrbă, croată, slovacă, română, bulgară, greacă, evreiască, ucraineană, etc. Tipografia Universității de

la Buda a publicat, între anii 1780-1840 aproximativ două sute de cărți românești, printre care numeroase publicații religioase, didactice, științifice, dicționare și cărți de popularizare a științei (Farkas 2010: 57). Reprezentanții Școlii Ardelene și-au publicat o mare parte a operei la această tipografie. Ei sunt apropiați de intelectualii maghiari ai vremii și de cei care se află la conducerea tipografiei. Astfel, Samuil Micu colaborează, atunci când lucrează la *Lexiconul* său, cu Benedek Virág și András Haliczky. Șincai este prieten cu György Kováchich, acesta îi plătește întreținerea pe jumătate de an. În schimb românul îl ajută la redactarea cărților sale și la aranjarea bibliotecii. De asemenea, Kováchich îl recomandă pe Șincai să primească postul de corector al tipografiei în locul lui Ioan Onișor. Petru Maior are contacte strânse cu istoricii György Pray, József Benkő, Dániel Cornides. El este și deosebit de bine remunerat pentru cărțile sale scrise în limba română, „de vreme ce pentru două dintre cărțile tipărite primește suma, importantă atunci, de 1253 de florini.” (Neumann 1994: 205) Activitatea tinerilor intelectuali români a fost de foarte multe ori inspirată, facilitată sau ajutată la modul propriu zis de către prietenii lor cu intelectualii maghiari ai vremii, relațiile lor personale sau contactul cu opere și scrieri din cultura maghiară. „Din această cauză nu ni se pare deloc întâmplător faptul că o serie de cărturari și filologi români și-au ales drept modele opere ale filologiei maghiare. Astfel, Teodor Corbea și-a luat drept model pentru al său *Dictiones latinae cum Valachica interpretatione* din 1703, ediția a III-a a *Lexiconului Latino-Greco-Hungaricum* al lui Szenczi Molnár Adalbert, că *Dictionarum Vlachico-latinum*, cunoscut în literatura română sub numele de *Anonymus Caransebiensis* (cca 1710) are la bază dicționarul lui B. Fabricius Szikszovianus, *Nomenclatura seu Dictionarum Latino-Hungaricum* (1630), că un alt dicționar, lucrat de către un preot la Oradea și păstrat în manuscris la biblioteca din Kalocsa a avut drept îndreptar ediția a II-a de la Nagy-Szombat (1762) a lucrării *Dictionarum Latino-Hungaricum*, după cum glosarul lui Șincai *Vocabulorum partensis ad tria regna naturae* (1808-1810) conținând nume de plante, de animale și de minerale, nu poate face abstracție de lucrările anterioare: cea a lui Benkő József, *Nomina vegetabilum* (1738) și cel al lui Sigerius (1791), mai ales că primul a fost ajutat pentru stabilirea terminologiei botanice românești de medicul Ádám Molnár care știa foarte bine limba română, căci petrecuse 20 de ani la București.⁴ Nu ne miră nici faptul că Dimitrie Eustatevici și-a luat drept model pentru gramatica lui gramatica latină a lui Gregorius Molnár, profesor protestant la Cluj, intitulată *Elementa grammaticae latinae*, apărută la Cluj în 1556 și care a cunoscut de-a lungul timpului enorm de multe ediții..., iar Samuil Micu și Gheorghe Șincai s-au inspirat în redactarea lucrării lor *Elementa linguae daco-Romanicae sive Valachicae* (Viena, 1780) după o alta asemănătoare *Elementa linguae Germanicae, ingratiam Hungaricae et Transylvaniae inventutis, ex optimis autoribus collecta a Georgio Nagy, Transylvano de Nagy-Ajta*, Viena, 1775. Autorul, contemporan cu lexicografii noștri, a fost profesor de filosofie și germană la școala superioară din Cluj și nu este exclus ca el să se fi cunoscut personal cu Samuil Micu, fie la Cluj, fie în timpul studiilor la Viena.

Tot prin relații personale se explică și faptul că în jurul anului 1800, când Samuil Micu și-a alcătuit Dicționarul său latin-român-maghiar, el s-a adresat pentru ajutor profesorilor de la universitatea din Budapesta Virág Benedek, pentru partea maghiară și Andrei Halitzki pentru partea germană, după cum singur o mărturisește la 9 aprilie 1805.” (Popa 1997: 13-14) Activitatea lexicografică a lui Samuil Micu-Klein au fost inspirate de activitatea similară a lui Ferenc Pápai Páriz, iar un fragment de dicționar al lui Micu-Klein, rămas în manuscris a fost scris în colaborare cu Virág Benedek, care a întocmit lista de cuvinte în limba maghiară (Gáldi, 1941, 293).

În studiul *Petru Maior censor la Tipografia Universității din Buda* Berenyi subliniază: „Atmosfera spirituală din Monarhia Habsburgică, politica școlară și confesională a josefinismului favorizau eforturile acelor învățați macedoromani care erau stabiliți aici și care

⁴ Privitor la rolul lui Molnár în medicina românească a se vedea și Gáldi, 1941, 292

trăiseră momentul deșteptării naționale a diferitelor popoare. Negustorii și proprietarii funciari aromani din Ungaria, Banat și Transilvania asistară la spectacolul înălțător al deșteptării conștiinței naționale... Se simțiră deosebiți de grecii a căror limbă o întrebuntau în afaceri și o considerau ca limbă maternă deopotrivă cu modestul și necunoscutul dialect în auzul căruia crescuseră departe, în satele muntoase ale patriei. Pepiniera redeșteptării naționale pentru aromani au fost Viena și Budapesta, unde luaseră contact cu învățați români din Transilvania ca: Petru Maior, Gheorghe Șincai, Samuil Micu Clain și alții.” (Berenyi, 2013, 16)

Reprezentanții Școlii Ardelene lucrau sau studiau împreună cu umaniștii maghiari ai vremii, și tipografia Universității de la Buda a contribuit masiv la răspândirea ideilor iluministe în cadrul culturii române. „Buda și Pesta, apoi Budapesta (cele două orașe s-au unit oficial doar în 1873) au fost centre culturale foarte viguroase pentru cultura românească, începând de la secolul al XVIII-lea, cu tipografia din Buda, unde corifeii Școlii Ardelene au fost cenzori. Petru Maior și Gheorghe Șincai și-au editat acolo cele mai multe publicații. A fost o perioadă, între 1813 și 1825, când la Buda s-a publicat mai multă carte românească decât la Iași sau la București. Deci putem vorbi de o cultură înfloritoare.”⁵

La răspândirea ideilor iluministe, Samuil Micu Clain a contribuit prin operele sale istorice, dar și prin lucrări de alt gen, de exemplu prin traducerile sale. “Cea mai importantă și valoroasă traducere a lui Samuil Micu Clain este cea a Bibliei, cu titlul integral *Biblia adecă dumnezeiască scriptură a legii vechi și ceii noao toate*. Clain a tradus și numeroase opere filosofice importante. Traduce toate volumele lui Chr.Baumeister, dar reușește să publice numai două. Primul se intitulează *Logica adecă partea cea cuvîntătoare a filosofiei* tipărit la Buda în 1799, fără numele traducătorului. La Buda i-a apărut deasemeni lucrarea *Istoria, lucrurile și întâmplările românilor pe scurt* (1806).” (Berenyi, 2000, 40)

Gheorghe Șincai merge la Buda în octombrie 1803, și se stabilește în casa lui Kováchich „care i-a asigurat casă și masă în schimbul aranjării bibliotecii și manuscriselor sale. Din 1804 lucrează la Tipografia din Buda. În 1806, încurajat de episcopul Samuil Vulcan din Oradea, Șincai începe a-și tipări *Hronica* sa ca supliment la *Calendarul de Buda*, cu o urmare în 1809. Publicarea *Hronicii* s-a întreruptă însă, fiind oprit de cenzură. În 1809 Șincai își caută din nou adăpost în casa familiei Vass, la foștii săi elevi, într-un sat din ținutul Cașoviei.” (Berenyi, 2000, 41)

După ce pe postul de cenzor al tipografiei este angajat Maior și nu Șincai, care aplicase și el pentru același post, acesta se simte marginalizat, și în anul 1812 își dat demisia și se mută la familia Vass, la Sinea, unde este angajat ca perceptor și ca învățător al copiilor. Este vorba despre familia nobiliară Wass⁶, din care provine și romancierul Wass Albert. Unul din strămoșii romancierului, Dániel Wass avea un domeniu la Sinea, unde l-a angajat pe Șincai să se preocupe, printre altele, și de educația copiilor săi: Dániel (strămoșul scriitorului Wass Albert, conte de Țaga, Tamás, György, și Klára. Relația lui Șincai cu familia conților Wass este semnalată și de către Popa care afirmă: „Șincai a trăit o vreme în mijlocul familiei conților Wass de Țege.” (Popa, 1997, 14) Aici, Sinea, el avea suficient timp, resurse și liniște pentru preocupările sale intelectuale și scris. Românul a trăit mult pe domeniul familiei Wass, la unde a și decedat în 1816. Tot aici i se crează condiții prielnice continuării și redactării operei sale, *Hronicul*, „volumul însă nu a putut vedea lumina tiparului în timpul vieții autorului.” (Berenyi, 2000, 41)

Petru Maior a fost, „între cărturarii Școlii ardelene, mintea cea mai ordonată, mai limpede, teoretizantă, speculativă și în același timp, foarte aplicativă, condus de un ascuțit simț al trebuințelor practice, imediate și de perspectivă. Ducînd și el, ca urmare a confruntării inevitabile cu obtuzul episcop Bob, o existență tensionată, Maior și-a cîștigat o relativă liniște,

⁵ <http://revistasinteza.ro/a-fost-o-vreme-cand-la-buda-se-tiparea-mai-multa-carte-romaneasca-decat-la-iasi-sau-bucuresti/>

⁶ cf. W. Kovács András, *A Wass család cegei levéltára*, Kolozsvár 2006, <http://www.mek.oszk.hu/05000/05051/05051.pdf>

necesară muncii intelectuale, doar după obținerea în 1808 a postului de cenzor la tipografia din Buda. Numit cenzor și corector al cărților românești, P. Maior își începe activitatea în martie 1809. Din acest moment pînă la sfîrșitul vieții se va dedica editării cărților în limba română. Autor prolific, el va începe să-și tipărească propria operă, beneficiind de acumulările consistente pe care le-a realizat în activitatea sacerdotală. Maior n-a vrut să fie un simplu funcționar la Tipografia Universității ci, cum precizase în memoriul de activitate, înaintat în scopul obținerii postului, în afara revizuirii cărților scrise în limba română el însuși vrea să scrie cărți în limba română și dorește să le publice la Tipografia Universității, sporindu-i în felul acesta renumele. Își va tipări în 11 ani, 12 lucrări în 13 volume, va înregistra cu ele o culme a creației luminismului.” (Berenyi, 2000, 42)

Cele două sute de volume românești publicate la Buda între 1777 și 1848, prin contribuția lui Samuil Micu, Petru Maior sau Gheorghe Șincai au ajuns nu doar în Ungaria și Transilvania, ci și în Moldova și Țara Românească, Farkas îl citează pe Nicolae Iorga care spune că cele mai frumoase ediții și volume românești din această perioadă provin de la editura maghiară. Petru Maior a publicat aici 12 scrieri proprii și traduceri, dar a lucrat la editarea a circa 100 de cărți românești (44 manuale, 22 cărți religioase, 10 cărți de istorie, 12 cărți de economie, 16 alte publicații) Farkas (2010: 58). Tot la tipografia Universității de la Buda au apărut mai multe cărți bilingve, dicționare, manuale, abecedare, tot redactate de români, precum și primele traduceri. Prima gramatică științifică a limbii române, *Elementa linguae Daco-Romanae sive Valachicae*, (1780), scris de către Samuil Micu și Gheorghe Șincai a fost tipărită întâi la Viena, dar ediția a doua a apărut deja la Buda (1805). Șincai devine profesor de retorică al seminarului de la Blaj, unde va impune acest curent latinist, dar în 1804 devine corector al tipografiei Universității de la Buda. Volumele românești tipărite aici sunt numeroase și importante și toate au edificat apariția conștiinței naționale românești. Volume ale literaturii române au apărut aici, spre exemplu jurnalul de călătorie al lui Dinicu Golescu (1826), traduceri făcute de către Nicolae Beldiman din opera lui Voltaire și Gessner, traducerea din Fénélon, făcută de Petru Maior. Trebuie menționat și momentul 1825, când a apărut primul dicționar quadrilingv român-latin-maghiar-german, *Lexiconul de la Buda* sau *Lexicon Budense*. Chiar și biserica ortodoxă a publicat volume la tipografia de la Buda, în perioada 1804-1807 au fost scoase cele 12 de volume ale liturghierului *Mineiul* (Farkas 2010: 58). Ideea apare și la Berenyi, care subliniază calitatea tehnică deosebită a publicațiilor de aici: „Meșterii acestui atelier au muncit atît de iscusit, încît rezultatele dexterității lor au fost căutate și de tipografiilor țărilor românești. Îmbunătățirea tehnică s-a dezvoltat rapid. Dovada acestui fapt este apariția luxoasă a cărții de slujbe religioase *Mineiu* în 12 volume, între 1804-1807.” (Berenyi, 2000, 38)

În 1832 Péter Maller, pe vremea aceea student al Universității de la Buda, publica aici traducerea românească a gramaticii maghiare a cunoscutului savant Imre Szalay. Ca urmare a acestei traduceri, în 1837 Maller a fost invitat să se alăture catedrei de filosofie a Academiei Mihăilene de la Iași, unde a devenit unul din intelectualii de vază ai vieții culturale sub numele de Petre Maller Câmpeanu.⁷ În 1840 era unul din cei patru directori ai Teatrului Național de la Iași, alături de V. Alecsandri, C. Negruzzi și M. Kogălniceanu. Una din lucrările sale cele mai importante *Gramatica românească* (1848), poartă amprenta spiritului gramaticilor germane și maghiare cu care a venit în contact. „Opera lui P.M. Câmpeanu este pe măsura aprecierii contemporanilor, acoperind o vastă plajă a cunoștințelor umane: lucrări de filosofie, drept natural, filologie, economia câmpului, antropologie, metafizică, religie, versuri, traduceri diverse, unele tipărite, altele rămase în manuscris. De un puternic impact în epocă s-a bucurat *Gramatica românească* (1848), ... în spirit latinist: Autorul afirmă răspicat originea noastră romană și latinitatea limbii române și de aceea îndeamnă la împrumutul de cuvinte de origine

⁷ www.bcu-iasi.ro/authority_files/BCU10.000004454.html, <http://convorbiri-literare.dntis.ro/PAPUCian3.html>

latină, mai ales a termenilor științifici, tehnici, problemele de metodică predării, formulate în spirit modern și păstrându-și valabilitatea, opoziția față de învățământul formal, bazat pe o memorare mecanică.”⁸ Activitatea lingvistică a lui Peter Maller este menționată în volumul *A magyar egyetemi nyomda termékeinek címjegyzéke, 1777-1787, összeállította Balogh István*⁹ (1832. 40. Maller Péter. —Román-magyar nyelvtan.— Budán. Egy.ny. 1832.8-r., 182 l., tartalommal) dar și în volumul lui *Szinnyei József, Magyar írók élete és munkái*¹⁰, în care se precizează titlul lucrării sale (*Grammatica Ungarica ... Emericus Salai univ. prof. Buda, 1832. (Czirill betűkkel oláh cím.)*) precum și două resurse cu privire la munca acestuia: Balogh István, *A m. kir. egyetemi nyomda termékeinek Címjegyzéke*. Budapest, 1882. 257. l. și Kiss Áron, *A magyar népiskolai tanítás története*. Bpest, 1881. 309. l. volumul lui Maller mai apare menționat sub titlul Maller Péter: *Magyar nyelvtudomány második része, melyben foglaltatnak magyar-oláh gyakorlatok...* Buda, 1832. 115 l.¹¹ dar și Maller Péter: *Magyar nyelvtudomány 1833. 36–38. l.*¹²

În 1836, tot la tipografia Universității de la Buda apărea prima gramatică românească adresată maghiarilor, autorul ei fiind dascălul român Moise Bota. Același Bota este și unul dintre primii traducători de literatură, deoarece traduce în 1829 ciclul *Lilla* de Csokonai Vitéz Mihály. „Moise Bota este unul din primii autori de abecedare și manuale școlare românești, în 1820 el publicase primul abecedar românesc cu grafie latină (*Abecedarul*), tipărit și editat cu ajutorul lui Petru Maior la tipografia Universității de la Buda. Moise Bota și contemporanii săi, se mișcă în jurul Preparandiei arădene, transformind-o într-un focar de difuzare a iluminismului și centru al vieții culturale românești pentru Banat și Crișana. Cei mai mulți militează pentru drepturi naționale și culturale, colaborând cu reprezentanții Școlii Ardelene, pe direcțiile căreia se orientează și manifestările culturale bănățene. În cadrul literaturii iluministe românești din Banat, primește un accent literatură didactică și de educație care invadează epoca Luminilor, constituind și tematica principală a scrierilor „beletristice”. Preocupările „moralicești” se integrează unor teme generale de educație.” (Berenyi, 2013, 85)

Zaharia Carcalechi publică la Buda, între anii 1821 și 1830, prima revistă românească de literatură și istorie, *Biblioteca românească*, publicație care se răspândește și în Moldova și Țara Românească. Farkas (2010: 58) subliniază importanța operei de pionierat a lui Carcalechi, deoarece primele publicații similare din Moldova și Țara Românească apar doar câteva decenii mai târziu (la Iași Mihail Kogălniceanu scoate *Arhiva românească* între 1840-1845, iar la București A. Treboniu Laurian și Nicolae Bălcescu scot *Magazin istoric pentru Dacia* între 1845-1848).

Iată că secolul al XVIII-lea coincide cu primele manifestări și tentative de stabilizare a culturii române și circumscriere a ei în niște cadre stabile, chiar științifice (insistența pe adoptarea scrierii cu caractere latine). În Transilvania Diploma imperială din 30 martie 1701 (a doua diplomă leopoldină) înseamnă și actul de naștere a bisericii greco-catolice. Cel mai mare succes al acestei uniri cu Roma este faptul că românii li se deschid porțile spre cele mai bune școli europene și spre spiritul și cultura europeană. În Transilvania se va forma astfel o nouă elită culturală. Dominația habsburgică aduce cu sine procesul de modernizare a Transilvaniei, domnia Mariei Tereza (1740-1780) și aceea a lui Iosif II (1780-1790) produce o creștere spectaculoasă și o modernizarea accentuată în domenii esențiale precum agricultura, mineritul, industria maufacturieră. Tot atunci se produce și o modernizare instituțională și un

⁸ Liviu Papuc, Doi uitați ai Iașilor, <http://convorbiri-literare.dntis.ro/PAPUCian3.html>

⁹ <http://mek.oszk.hu/13500/13501/13501.pdf>

¹⁰ <http://www.mek.oszk.hu/03600/03630/html/>

¹¹ <http://mek.oszk.hu/04900/04918/html/mhnesajnalja0094.html>

¹² <http://mek.oszk.hu/04900/04918/html/mhnesajnalja0034.html>

proces de trezire națională, în care acea nouă elită joacă un rol important (redactarea și înaintarea *Supplexului*, actul programatic fundamental de emancipare a românilor ardeleni). Datorită acestor instituții culturale de care am vorbit în acest studiu (biblioteci, tipografii) începe să se generalizeze învățământul în limba maternă. „Tipografia Universității din Buda redă, la nivelul producției de carte, ansamblul fenomenului cultural central-sud-est european; ea ne explică sistemul relațional și tentațiile culturale și politice ale regiunii. O întâlnire a feluritelor conștiințe și mentalități care converg atunci când ideile de egalitate și libertate intră în scena vieții cotidiene. Teoriile naționale, contribuind la emancipare (de la doctrina cehoslovacă a lui Kollar, la teza continuității daco-romane susținută de Maior și Murgu, de la doctrina panslavistă a lui Herkel, la concepția privind dezvoltarea națională sârbă a lui Obradovic și Karadzic) vizează nu numai fiecare popor în parte, ci și o conlucrare mutuală a tuturor. Tipografia avea să favorizeze, ba chiar să încurajeze înmulțirea coridoarelor care legau Răsăritul de Apus, avea să promoveze acele cărți care reliefau utopia luminilor reformatoare. Ea dobândește o oarecare independență în fața autorităților. Nu rareori cărțile și colecțiile sunt lansate pe piață fără acordul mai marilor zilei.” (Neumann 1994: 204) În perioada 1778–1803, la Buda s-au tipărit 21 de cărți românești; între 1804 și 1824, perioada de apogeu, 167 de volume; anii 1813–1816 au fost cei mai bogați în realizări tipografice (1813 – 13 cărți, 1814 – 15, 1815 – 14, 1816– 13); între 1825 și 1849 apar 90 de cărți (Berenyi, 2000, 38). Aici se tipărește, prin urmare, și gramatica limbii române redactată de Gheorghe Șincai, *Lexicon Budense*, un mare dicționar român-latin-maghiar-german, al cărui principal redactor este Petru Maior, o istorie a genezei românilor în Dacia de Petru Maior. Însă mediul cultural de la Budapesta va contribui mai târziu și prin alte măsuri la dezvoltarea culturii românești: Mihai Eminescu și-a publicat prima poezie în 1866 în revista *Familia*, redactată și scoadă de către Iosif Vulcan la Budapesta. La Buda și la Pesta apăreau pe vremea aceea trei publicații românești (Farkas 2010: 57), în timp ce în 1912 în Ungaria apăreau 40 de publicații românești¹³. A treia catedră de limba și literatura română din lume își deschidea porțile la Universitatea de la Budapesta în 1862 (Farkas 2010: 57), șeful catedrei fiind Alexandru Roman iar Octavian Goga s-a lansat în paginile revistei *Luceafărul* (1902-1906) și tot la Budapesta apărea și primul său volum de poezii (*Poezii*, 1905).

BIBLIOGRAPHY

- Berenyi, Maria. 2000. *Cultură românească la Budapesta în secolul al XIX-lea*. Publicație a Societății culturale a românilor din Budapesta, Giula.
- Berenyi, Maria. 2013. *Personalități marcante în istoria și cultura romanilor din Ungaria (Secolul XIX)*, Studii, , Publicația Institutului de Cercetări al Romanilor din Ungaria, Giula.
- Boia, Lucian. 1997. *Istorie și mit în conștiința românească*, Editura Humanitas, București.
- Bulei, Ion. 1996. *Scurtă istorie a românilor*, Editura Meronia, București.
- Clopoțel Ion. 1970. *Originile, dezvoltarea și desăvârșirea limbii române literare*, Editura Didactică și Pedagogică, București.
- Durandin, Catherine. 1998. *Istoria românilor*, traducere de Liliana Buruiană, Popovici, prefață de Al. Zub, Institutul European, Iași.
- Farkas Jenő. 2010. *A román irodalomról magyar szemmel*, in Bárka, 2010/3, pp. 57-63, http://www.barkaonline.hu/archivum/barka_201003.pdf

¹³ Publicațiunile periodice românești (ziare, gazete, reviste). Descriere bibliografică de Nerva Hodoș și Al. Sadi Ionescu, cu o introducere de Ioan Bianu, București, Librăriile Socec & Comp. Si C. Sfetea Lepizig Viena Otto Harrassowitz Gerold & Comp. 1913, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/34/Alexandru_Sadi-Ionescu_-_Publica%C8%9Biile_periodice_rom%C3%A2ne%C8%99ti_-_ziare,_gazete,_reviste\).Volumul_1_-_Catalog_alfabetic_1820-1906.pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/34/Alexandru_Sadi-Ionescu_-_Publica%C8%9Biile_periodice_rom%C3%A2ne%C8%99ti_-_ziare,_gazete,_reviste).Volumul_1_-_Catalog_alfabetic_1820-1906.pdf)

- Gáldi László. 1941. *Az erdélyi magyar tudományosság és a kolozsvári egyetem hatása a román tudományra*, in Bisztray Gyula- Szabó T. Attila, Tamás Lajos (coord), *Az erdélyi egyetemi gondolat és a M. Kir. Ferenc József Tudományegyetem története*, Erdélyi Tudományos Intézet, Kolozsvár. http://adatbank.transindex.ro/html/alcim_pdf9463.pdf
- Hodoș, Nerva- Oinescu, Al. Sadi. 1913. *Publicațiunile periodice românești (ziare, gazete, reviste)*. Descriere bibliografică de Nerva Hodoș și Al. Sadi Ionescu, cu o introducere de Ioan Bianu, București, Librăriile Socec & Comp. Si C. Sfetea Lepizig Viena Otto Harrassowitz Gerold & Comp. 1913, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/34/Alexandru_Sadi-Ionescu - Publica%C8%9Biile periodice rom%C3%A2ne%C8%99ti - \(ziare, gazete, reviste\). Volumul 1 - Catalog alfabetic 1820-1906.pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/34/Alexandru_Sadi-Ionescu_-_Publica%C8%9Biile_periodice_rom%C3%A2ne%C8%99ti_-_ziare_gazete_reviste).Volumul_1_-_Catalog_alfabetic_1820-1906.pdf)
- Neumann, Victor. 1997. *Tentația lui Homo Europaeus. Geneza ideilor moderne în Europa centrală și de sud-est*, Editura All, București.
- Popa, Mircea. 1998. *Apropieri literare și culturale româno-maghiare*, Editura Dacia, Cluj-Napoca.
- Rotaru, Ion., 1981. *Literatura română veche*, Editura Didactică și Pedagogică, București.
- W. Kovács András, *A Wass család cegei levéltára*, Kolozsvár 2006, <http://www.mek.oszk.hu/05000/05051/05051.pdf>

Resurse electronice

- <http://revistasinteza.ro/a-fost-o-vreme-cand-la-buda-se-tiparea-mai-multa-carte-romaneasca-decat-la-iasi-sau-bucuresti/>
- www.bcu-iasi.ro/authority_files/BCU10.000004454.html,
- <http://convorbiri-literare.dntis.ro/PAPUCian3.html>
- <http://mek.oszk.hu/03600/03630/html/m/m14978.htm>
- <http://www.mek.oszk.hu/03600/03630/html/>
- <http://mek.oszk.hu/04900/04918/html/mhnesajnalja0034.html>
- <http://mek.oszk.hu/04900/04918/html/mhnesajnalja0094.html>
- <http://mek.oszk.hu/13500/13501/13501.pdf>
- http://enciclopediaromaniei.ro/wiki/Mihail_Halici
- <http://dragusanul.ro/teodor-racoe/>

VIRGINIA WOOLF'S AND GRAHAM SWIFT'S THEORIES ON NOVELS IN THEIR DIARY AND AUTOBIOGRAPHIC WRITINGS

Irina-Ana Drobot

Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest

Abstract: The purpose of this paper is to compare the perceptions of novels and writing by Virginia Woolf and Graham Swift. Their novels are similar and could be considered to belong to the category of lyrical novels. The way they view writing style, novels, plots is in direct connection with the writing style they practiced.

Keywords: lyrical novel, Romanticism, poetic, dramatic.

Introduction

A comparison of the novels written by Woolf and Swift is prompted, first of all, by common themes, such as: isolation of the hero, travelling, moments of vision, concern with nature, with personal and public history, with self-expression, and with the use of imagination to understand the world. All these are, in turn, associated with common tropes in Romantic lyric poetry. The use of previously known texts, from Romantic lyric poetry and others, from other poems and drama, works to create a different kind of novel, the lyrical novel. This is, after all, Woolf's own theory of this kind of novel that we can find in her diaries. According to Barbara Lounsberry, "Woolf's diary is a writer's diary. Leonard Woolf was right about that, but it is much more. Few diaries capture the creative process as fully as Woolf's. In her early diaries we see her psychological tricks to induce prose." (2015: 9). Swift's novels work in a similar way. He also has a collection of autobiographical writings where he expresses his opinions on the way stories, and, implicitly, his novels, work.

The novel allows freedom for the mixture of various literary genres. Yet readers still expect to find the narrative mode in a novel. Here comes the lyrical novel to challenge this perception, by using the lyrical mode in a predominant way. We can say that there is a certain belief that has dwelt for ages in the minds of readers as to what mode should predominate a novel, and that is the narrative mode more than the lyrical or dramatic modes. Despite innovations and experiments with the novel throughout time, readers seem to always start from this assumption when they read, experience and judge a novel. The two authors, Woolf and Swift, share opinions on novel writing that have lots of points in common, and the main common issue has to do with the poetic aspect of any story.

Virginia Woolf: the novel as mixture of genres

Virginia Woolf's theory about the lyrical novel makes a good starting point. In her diary, Woolf comments on the mixture of genres, of poetry and prose, as well as on the difference between the presentation of story in her novel, as compared to traditional novels. She also lets us understand that her novel will be, in fact, a mixture of narrative, as well as poetic and

dramatic modes or genres. In her diary, in an entry from 1927, she records her intention to use prose poetically. In her view, this new type of novel should contain features of both prose and of poetry. Such prose should also be dramatic, not only poetic, in the sense that the writer will use the influence of music, for instance, to create a dramatic feel. Contradictory and powerful emotions will also be used in the lyrical novel, according to Woolf. Woolf also suggests that readers should compare various genres and various arts in order to intensify the lyrical atmosphere as well as the dynamic feel of the story. The reader intensely experiences the characters' emotional states, which in fact make up most of the story's presentation. Woolf also refers to a new way of representing emotions and time in her novels. Her story does not represent external incidents in a traditional way. Woolf's novels represent reality in a different way, focusing on contradictory and intense emotional states, on reflections concerning imagination, and nature, and on her characters' relation to it.

According to Virginia Woolf, in *A Writer's Diary*, in an entry from August 6, 1937, the novel is "to be dialogue; and poetry; and prose; all quite distinct" (Woolf 1953: 285). The inner world is dramatic in the sense that what happens there may be regarded as interesting external, dynamic action. Consciousness is defined as private and dynamic (Humphrey 1954: 42). Multiple selective omniscience, with multiple perspectives, and a neutral narrator (who in fact manipulates the reader) offers the reader the impression of inner monologues. According to Ihab Hassan, in *Pluralism in Postmodern Perspective* (1986), "postmodern art calls itself performance." By performance this thesis refers to Ihab Hassan's definition: "Indeterminacy elicits participation; gaps must be filled. The postmodern text, verbal or nonverbal, invites performance: it wants to be written, revised, answered, acted out. Indeed, so much of postmodern art calls itself performance, as it transgresses genres." By transgressing genres, we understand that Swift's novel, *Ever After*, has features which cause it to be perceived as a dramatic text. By identifying himself with Hamlet, Unwin rewrites the play with himself and others around him as characters. He tries to find answers to his dilemmas. In doing this, he makes use of various pieces of literature. Unwin may be seen as what Richard Poirier called "the performing self", who, in its "self-discovering, self-watching" finds "response to... pressures and difficulties." (Hassan 1987: 171-172) Swift uses the play *Hamlet* in his prose, by means of Unwin's monologue (references or short quotations are found throughout the novel). Swift's writing is very close to Woolf's description in her diary of the new kind of novel she wished to write, namely a novel which was written in prose, yet had both dramatic and lyrical features.

Graham Swift: Fiction is made up of magical moments

It has been said about Graham Swift that he rewrites the Modernist stream-of-consciousness novel, as practiced by Virginia Woolf and James Joyce (Draga 1999: 242). According to Catherine Pessoa-Miquel (2007: 135), Swift's novels include "Not narration therefore, but a fictitious flow of thoughts sometimes close to the modernist 'stream of consciousness'". Malcolm mentions aspects of "fugitive lyricism" (2003: 189) in Swift's novels, claiming that Swift's language is "full of subtle linguistic effects". Stef Craps (2005: 177) states that Swift's language is "characterized by its attempts to improvise a fugitive lyricism out of the patterns of 'ordinary' speech". Both critics focus on lyricism but also on other features that are found in his novels, especially Swift's language. Everyday speech is, of course, connected to everyday life.

Swift explains the way he views novel-writing in *Making an Elephant: Writing from Within*, a collection of non-fiction writing and interviews. Swift remembers the moment of an inoculation in childhood, and he compares it to fiction. Swift claims that "Fiction is also a kind of inoculation, a vaccine, preserving us from such plagues as reality can breed." (Swift 2009:

11). Swift believes that “fiction – storytelling – is a magical thing.” (Swift 2009: 11). Swift makes us recall the idea of “being under a story’s ‘spell’” (Swift 2009: 12), claiming that “the power of a good story is a primitive, irreducible mystery that answers to some need deep in human nature” (Swift 2009: 12). Like Woolf, Swift suggests that there are special moments in fiction which appeal to readers. Readers may experience certain stories as “magic” or as special. What Woolf calls “moments of being” are experienced intensely. For Swift, stories can express a hidden truth, a revelation:

The real magic (if that expression is legitimate) of fiction goes much deeper than a few sprinklings of hocus-pocus, but we know when it’s there and we feel its tingle in the spine. There can even be something magical about the perfectly judged and timed revelation on the page of an unanswerable truth we already inwardly acknowledge. In good fiction, without any trickery, truth and magic aren’t incompatible at all. (Swift 2009:13)

The Romantic poets show their influence on Woolf’s novels. Similarities between Woolf and the Romantics are discussed by critics such as Ali Güneş¹, Alexandra Harris in *Romantic Moderns* (2010), Michael John Ustick, in *Virginia Woolf: The Unfathomable Deep and Romantic Tradition* (1974), and Irma Rantavaara in *On Romantic Imagery in Virginia Woolf’s The Waves, with a Special Reference to Antithesis* (1959). Ustick draws attention to the visionaries in Woolf and their similarity to the visionaries in the Romantic tradition. Woolf acknowledges this similarity in her diary in the entry from June 22 (1953: 238). Ustick (1974: 28) claims that the “visionary giants” in Woolf are inspired by “Carlyle’s paradisiac, unconscious ‘wholeness’, Coleridge’s One Life, Shelley’s One Mind, and Blake’s Human Form Divine”. Orlando is a giant visionary since he lies on the oak tree root where he “is riding the back of the world” (1974: 228), while Bernard is also a giant visionary since he “becomes omniscient (like Orlando) and representative of all men”. Ustick (1974: 29) interprets the concept of the self in *The Waves* as Romantic, since the voice of the six characters may be interpreted as one, and thus it is a “poetic” voice, “the voice of the Self which has been ‘enlarged and set free’ (CE, II. 108)”. Jean Guiguet, in *Virginia Woolf and Her Works* (1976) looks at the Romantic representation of the artist in Woolf’s novels. According to him, Woolf’s task as an artist includes “the apprehension of that reality” (of the depths, according to Ustick 1974: 34-35) and “the expression of it”. According to Guiguet (1976: 72), form, or the expressive function, includes “all the elements, all the forces which, applied to emotion – the material of the novel -- transform it, achieve a kind of transmutation of reality.” Ustick (1974: 35) compares this with the definition given by Coleridge of secondary imagination: the artist will recreate a new reality, a new world through a different kind of perception. Ustick (1974: 4) supports this with the example of Miss LaTrobe, “one who seethes wandering bodies and floating voices in a cauldron, and makes rise up from its amorphous mass a recreated world!” (BA, p. 108). The contrast between past and present is, according to the Romantics, part of the tragedy of a corrupt, fragmented present and the yearning for a “pseudo-legendary time and place, analogous to the garden-state of Eden in Christian myth, in which man was ‘whole’ and at one with himself and nature”. According to Alexandra Harris (2010: 64), “Woolf was leading the way towards a new kind of art which involved the passionate recuperation of the personal and of the past”. It is thus understood that Woolf turned to the experiences of the past in her works. Indeed, the past plays a significant part in influencing the present of various characters such as Septimus. The Romantic influence is shown in the past influence over the present, but also in the perception of reality and in the way imagination or emotion shapes reality. Moreover, Rantavaara refers to the concern with two realities of Woolf, taken from the Romantics: Rantavaara “feels that the tendency to ‘see everything arranged in antithetical patterns’ is the

¹ He discusses the double awareness of memory from Wordsworth.

mark of a 'true romantic' (Ustick 1974: 17). Ustick (1974: 17) refers to the "key Romantic distinction between two orders of experience - (self-)consciousness and un(self)-consciousness". Other contradictions can be established between fact and vision, everyday life vs. a larger pattern, just like in the case of ordinary vs. heightened perception of reality, the latter is found in "moments of being".

According to Swift, therefore, stories draw our attention to moments of vision. Readers experience moments of vision while reading a novel. Moreover, moments of vision, which are experienced intensely as revelations or shocks, are found in Swift's novels, too, and remind one of the Romantic poets. Similar settings trigger them (nature or the city). Swift favours first-person narration: "As an author who's favoured the intimacy of the first person over the 'authorial' third person, I'd regard it as a mark of achievement if in my work the author seems to vanish" (Swift 2009: 1). When Swift discusses the way he writes in *Making an Elephant*, he explains the representation of time in his novels:

The framework is broadly chronological, but (as in my novels) some liberties are taken with time. The book starts, as it were, when I was six and ends with a man who lived in the sixteenth century. In between, there is more modest hopping forward or back. (Swift 2009: 3)

Moments of vision are just one of the features taken over from the Romantic poets by Swift. The narrators see themselves as artists when they have these moments of vision. The lyrical novel is structured into lyrical monologues, which are the result of the hero's isolation: in Romantic poetry, this causes the need for confession. The first-person narrator who favours Romantic self-expression is also borrowed from Romantic poetry. Powerful and spontaneous emotions are of import. The characters use imagination in a way similar to that of Romantic poetry, in the way they reshape reality.

Traditional Story vs Lyrical Story

McLaurin speaks about the difference between Forster's story and plot: story is 'what happens next', while plot shows us why it happens. "Story simply changes, whereas plot needs some constant element, some underlying pattern" (McLaurin 2010: 159). McLaurin analyzes how Woolf's novels are distinctive, judging by the way she conceives of story, plot, repetition and situations:

For plot some underlying principle is required, but Virginia Woolf is obsessed with the principle which underlies these principles, with repetition itself, and she wishes to dispense with both story and plot. In her diary she admits that 'I can make up situations, but I cannot make up plots'. [...] *The Years* consists simply in a series of incidents which are repeated with slight variations throughout the novel. It is the history, the saga, of the Pargiter family, but these repetitions make it quite different from the traditional family saga. Her explicit concern with these repetitions can be seen in her diary, where she speaks of the composition of *The Years* in the following way: 'I must still condense and point: give pauses their effect, and repetitions, and the run-on'. (McLaurin 2010: 160)

McLaurin thus speaks of situations in Woolf's case, situations which replace the traditional kind of plot which indicates why something happens. The situations are also likened to the idea of the moment on which Woolf focuses. McLaurin notices in *The Waves* this idea expressed by Neville: "They want a plot, don't they? They want a reason? It is not enough for them, this ordinary scene". McLaurin then states that "Bernard recognizes that the moment is itself made up of other moments, or repetitions which come together" (2010: 161). In Swift, the same idea of circular time brings about a comparison with Woolf's conception of history as repetitive, an

idea which is represented in the novel. This idea will be expressed not in the narrative mode but in the lyrical mode, by employing a technique specific to lyric poetry, namely that of images which will hold a certain significance for the characters' mood. The history that repeats itself is not always the history of public events, but most often that of personal life, or the public history that also has an impact on the characters' private lives.

Conclusions

The diary and autobiographical writings of these two novelists help sustain critical theories regarding their novels and draw certain conclusions. What can these conclusions be regarding the lyrical novel?

It is problematic to say what exactly constitutes a traditional plot and what exactly the readers understand by a traditional story. Woolf shocked her readers by her experimental technique. Yet why did this happen? Are her novels really that different from traditional ones? In fact, she did shape the readers' perceptions of what she called the traditional novel in her essays. She defined her new type of novel in opposition to the traditional novel. Thus, she created expectations about previous novels and then challenged them. The same has happened with Swift. He tells us that he is concerned with stories in an old-fashioned sense. This means that our expectations are for the fiction of his time to be different. He will thus stand out with his style. Critics such as Malcolm underline his lyricism and present him in opposition to other writers who are his contemporaries. Lea (2005: 6) tells us that Swift's concern with ethics makes him an old-fashioned story-teller. Readers form expectations because of their conceptions of Modernism and Postmodernism.

BIBLIOGRAPHY

- Craps, Stef. *Trauma and Ethics in the Novels of Graham Swift*. Brighton/ Portland: Sussex Academic Press, 2005.
- Draga, Sabina. Preface to Swift, Graham. *Ultima comandă*, București: Editura Univers, 1999.
- Dybek, Stuart. AWP Chronical, 2005
- Güneş, Ali. "William Wordsworth's 'Double Awareness' of Memory in Virginia Woolf's 'Mrs Dalloway'". *Doğuş Üniversitesi Dergisi* 4 (2) 2003: 183-196. PDF file.
<<http://journal.dogus.edu.tr/13026739/2003/cilt4/sayi2/M00094.pdf>>
- Hassan, Ihab. *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Ohio: Ohio State University Press, 1987.
- Ihab Hassan. *Pluralism in Postmodern Perspective*. *Critical Inquiry*, Vol. 12, No.3 (Spring, 1986), 503—520
- Lea, Daniel. *Graham Swift*. Manchester: Manchester University Press, 2005.
- Lounsberry, Barbara. *Becoming Virginia Woolf. Her Early Diaries and the Diaries she Read*, University Press of Florida, 2015.
- McLaurin, Allen. *Virginia Woolf: The Echoes Enslaved*, Cambridge University Press, 2010
- Pesso-Miquel, Catherine. "The Changing Contours of Graham Swift's novels, From historiographic metafiction to bedtime stories: The changing contours of Graham Swift's novels." *Etudes anglaises. Revue du monde anglophone. The Contemporary British Novel 1996-2007* 2 vol. 60 (2007): 145-147. Web. www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2007-2-page-135.htm
- Swift, Graham. *Making an Elephant. Writing from Within*, New York: Alfred A. Knopf, 2009.
- Ustick, Michael John, *Virginia Woolf: The Unfathomable Deep and Romantic Tradition*, 1974,

<http://digitalcommons.mcmaster.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=5938&context=opendissertations>

Woolf, Leonard, ed. *A Writer's Diary*. London: Hogarth Press, 1953.

STEREOTYPES IN SPIKE LEE'S *DO THE RIGHT THING* AND *BAMBOOZLED*

Adela Livia Catană

Assist. PhD., Military Technical Academy, Bucharest

Abstract: The aim of this paper is to offer a compared analysis of two well-known movies directed by Spike Lee and reveal numerous stereotypes regarding African Americans as well as some new forms of resistance to racism through self-irony and public education.

Keywords: African-Americans, education, racism, resistance, stereotypes.

This article tries to analyse the stereotypes concerning African Americans and their culture in two of Spike Lee's movies *Do the Right Thing* (1989) and *Bamboozled* (2001). The generalizations born back in colonial times, when slaves were seen as inheritable goods, have always had a great impact over the public and have deeply influenced the militant mission of the Black Cinema. Being one of the most famous African American directors, Spike Lee has revolutionized the industry by making movies based on Black problems with Black actors. Along his career, he has emphasized the racial injustice faced by the people of colour and their various forms of resistance. Spike Lee and his production company, "Forty Acres and a Mule Filmworks", are also known to shock the audience by presenting controversial issues and criticizing the faults of their fellows. Although his attempts to educate the public and make Black people see themselves as they really are, with good as well as bad parts, have many times been misinterpreted, Lee's general intention may be summarized in the sentence: "We are always Responsible for our own failure." (Baraka 153).

The study of 'race' and 'ethnicity' in film has been influenced not only by the idea that "cross-ethnic political agenda geared to white supremacy's massive deployment", but also by the "discrete histories and political projects of specific identity sites: African American, Asian American, Chicano-Latino, Native American, Jewish American, Italian American, and Irish American (Wiegman 158).

The terms of 'race' and 'ethnicity' have had different definitions over the decades. Nowadays, they are considered to be "social constructions linked to the specific discursive spheres within which they are used" (Hill and Gibson 130). While, 'ethnicity' triggers "differentiations based on culture, language and national origins" the concept of 'race' represents "a biological distinction evinced by skin, hair and cranial shape" which justifies "political and economic hierarchies between white and non-white groups" (Wiegman 160). Nevertheless, both of them generate numerous stereotypes which directors usually employ in their movies reinforcing them in the public's consciousness. According to Eugene Franklin Wong, stereotypes are born in relation to historical and political events, labour practices, ideologies concerning race, sexuality and gender, and are rendered in movies through narrative, setting, characterization, costume and cosmetics (qtd in Hill and Gibson 112). Moreover, they seem to be antonymic and oscillate between two extremes: positive-negative, good-bad, noble-savage, loyal-traitorous (Wiegman 161).

Being at the opposite pole compared to the White majority, African Americans have constantly been depicted as violent, primitive, servile, irresponsible, dirty, lazy, religious or superstitious. In literature, movies and media, they have embodied different archetypes such as: 'Black-face', 'Sambo', 'Mammy', 'Mandingo Negro', 'Sapphire', 'Drug Lords', 'Welfare queen', 'Angry Black Woman' or the 'Independent Black Woman' among others. The Black spectator's reaction was one of resistance and, just as Diawara underlines, "one of the roles of black independent cinema, must be to increase spectator awareness of the impossibility of an uncritical acceptance of Hollywood products" (210). Spike Lee's resistance as a director materialized, however, by denouncing stereotypes and abusing them in order to show their ridicule. Lee welcomed the controversy that his films attracted and, just as Craig Watkins underlines, he "strategically maneuvered [the nature of the popular film] to call into question the racial barriers that characterize the commercial film industry" (107).

Stereotypes are not born only in relation to the subjugating white community or other non-white groups; they also exist among Black people and Lee's movies definitely underline this aspect. *Do the Right Thing* deals mostly with racism between Blacks and other groups, especially Italian Americans, while his later movie, *Bamboozled*, focuses more on the internal problems in the African American community and on intra-racism, also defined as the animosity between African Americans with lighter skin and those with a darker one. In addition, both movies reflect political, social and gender stereotypes.

Released in 1989, in a troubled context, *Do the Right Thing* underlines the tragic consequences of the tensions among races. Its action takes place on the hottest day of the year in Bedford-Stuyvesant, a multiracial, multi-ethnic neighbourhood in Brooklyn, New York. Although African Americans are more numerous, they are not able to work or organize themselves and spend all day long drinking, watching what others are doing, listening to music or quarrelling. The economic life of this place is represented only by Sal's Pizzeria, run by the Italian-American family and a grocery owned by a Korean family, while African Americans seem to lack ambition to do something, each of them waiting for a certain opportunity that never seems to come. An example in this case is Buggin' Out, interpreted by Giancarlo Esposito. He embodies the voice of this community saying that he had enough of being kept at the bottom of the ladder. Yet, he does nothing to overcome his condition. Likewise, the film protagonist Mookie, played by Lee, works as a pizza delivery boy and his sole motivation is to get paid. Their lack of ambition or positive action is a defining feature of the Brooklyn community which otherwise, never ceases to be vibrant and watched the eye of an all knowing God, the "We Love Radio DJ", Mr Senior Love Daddy (Samuel L Jackson).

As the temperature rises the conflicts evolve as well. At the beginning of the movie the public witnesses the quarrel between Salvatore 'Sal' Frangione (Danny Aiello), his sons Pino (John Turturro), "who detests the place like a sickness", and Vito (Richard Edson), Mookie's friend (*Do the Right Thing*). This is doubled by the misunderstanding between Da Mayor (Ossie Davis), an old drunk man, and Mother Sister (Ruby Dee), who spends her time watching the people through her window. Later, some teenagers, a driver and the police fight about the flooding of a car. Buggin' Out (Giancarlo Esposito) has a misunderstanding with Sal about the "Wall of Fame" which lacked pictures of black celebrities. Radio Raheem (Bill Nunn) "argues" with some Puerto Rican men who are playing their radios loudly at each other. Buggin' Out instigates a fight with a white man, Clifton (John Savage) who accidentally stepped on his [Air Jordan](#) shoes. Mookie and Pino have a contradiction regarding Blacks and Italians and end up by insulting each other. Buggin' Out, Radio Raheem and Smiley begin to insult and threaten their neighbours.

The climax is represented by the fight between Sal and Radio Raheem. The police intervene and mistakenly kill Radio Raheem. The angry crowd, that gathered to witness the fight, attacks Sal and his sons. Mookie throws a trash can through the window of Sal's restaurant

and saves the Italians' lives by turning the collective anger towards their property. Afterwards, the mob destroys the Korean shop whose owner, Sonny (Steve Park), desperately yells: "I no white! I black! You, me, same! We same!" (*Do the Right Thing*). Sadly, his desire for mutual understanding is not listened to. This proves that the Black did not have a problem only with the white community but also with all the non-black groups and did not care that Asians were also being discriminated.

This chain of conflicts does not only enforce the stereotypes according to which African Americans are troublemakers, violent, have no self-control and get easily involved in criminal activities, but also proves a certain frustration they have as well as their lack of ambition or strength to overcome their life condition. Spike Lee brings his fellows in an unfavourable light in order to show that they have become exactly what society expected them to be – villains. However, the director hopes to teach Black audience a moral lesson and convince it to act and improve itself. The pictures of famous Black people cannot be hanged on the "Wall of Fame" by force, as it happens in the movie, because this would be a gesture deprived of real value. The photos will be displayed there only when the whole African American community will learn not to "Fight the Power" (Public Enemy's song which can be heard a lot during the movie) using physical force and range but in a positive and constructive way. The moviemaker is not far from the "the hype", described by Houston A. Baker, Jr., as the "ideology of Yankee ingenuity and bootstrap individualism" that White America desires for Black America to believe (174). Yet, he promotes the idea of a Black Hype thinking that people of colour can evolve using their own resources rather than external help if they acknowledge their strengths and weaknesses.

Spike Lee's second movie, *Bamboozled*, represents in Slaner and Clyne's view, "an intricate which blends both (1) the deconstruction of racial stereotypes and (2) the exploitation of racial stereotypes for their entertainment value" (8). It is an entertainment experiment which got out of control and has tragic consequences. Pierre Delacroix (Damon Wayans) is a Harvard-educated African-American who works as a television writer for a white boss Thomas Dunwitty (Michael Rapaport). The latter proclaims himself "black" and entitles the right to offend his fellow "niggers". Hoping to get fired so that he could work for another company, Delacroix helped by his assistant, Sloane Hopkins (Jada Pinkett Smith), works on "the minstrel show for the new millennium". He creates blackface characters, real buffoons: such as ManTan, Sleep 'n' Eat, and Aunt Jemima, abuses stereotypes and uses extremely offensive jokes.

Delacroix strongly believes that the show would to excite popular outrage, but to his surprise, it becomes a huge success which too few and weak detractors. Manray (Savion Glover) and Womack (Tommy Davidson), two performers recruited from the street in order to ruin the show, become big stars. Despite his original plans, Delacroix, defends the show as being satirical and enjoys the fame he achieved. Meanwhile, Hopkins becomes terrified by the racist plaque triggered.

From now on, just like in *Do the Right Thing*, the public witnesses a chain of increasing tensions: Delacroix and Hopkins argue; her older brother Julius (Mos Def) and the Mau Maus, a rap band, are increasingly angry because of the show and plan to take revenge; Womack quits, and Manray shocks the audience with his final performance and gets fired. Soon the tensions transform themselves into violent conflicts as Manray is kidnapped and executed on a live [webcast](#); the police kill all the Mau Maus members except for a white man, who yells to be shot as well like all of his black brothers; furious Hopkins kills Delacroix and flees after making everything seem a suicide.

Bamboozled highlights on one hand the "complex emotional responses of the performers who must "black up" before going on stage" and on the other, creates a "highly entertaining pageant of traditional minstrel show entertainment" which triggers "a maze of apparently contradictory signals about racial stereotyping" (Slaner and Clyne 2).

While working on his show, Delacroix is gets inspired by the cartoons from the first half of the twentieth century, films like *Birth of a Nation* and *The Jazz Singer*, documentary footage of soft shoe and tap, newsreels of watermelon-eating contests, and so on. The stereotypes that he employs also include visual exaggerations of facial and bodily characteristics such as: *shiny black faces, huge, "liver" lips, bulging white eyes, rotund women with skinny, diminutive men, and of course, blackface makeup for both blacks and whites. Personality characterizations include vacant stares, slow, slurred speech, exaggerated deference to whites, fearful trembling, spasmodic gesturing, cannibalism, and gustatory excitements occasioned by chicken houses and "nigger apples."* (Slaner and Clyne 9).

All the characters backstage reveal archetypes and intra-racism. Delacroix, whose real name was actually Peerless Dothan, embodies the type of the educated African American who tries to be more interesting, act aristocratic, achieve fame with all means possible. Moreover, he feels superior to the other black people and does not enjoy associating too much to them. Sloane Hopkins alternates between the 'Independent Black Woman' who is criticised due to her financial successful and accused of sleeping with her boss in order to be promoted, and the 'Angry Black Woman' who berates black males. Manray and Womack and all the other characters which appear on the strange with them can easily been seen as 'Black-face', 'Sambo', 'Mammy', 'Mandingo Negro', 'Sapphire', while the rappers are definitely the 'Drug Lords', 'Crack Victims', in one word, the 'Evil'.

Starting from the idea that "There is no such thing as negative publicity", Spike Lee also underlines the commercial character of stereotypes and of racism in general. Terms such as "politically correctness", lines such as: "I have a Yale Ph.D. in African American Studies" or the idea of fraternizing and becoming Black, do not show respect or admiration towards Blacks but accentuate de racial differences, give stereotype a more important place and generate a new type of discrimination (*Bamboozled*). This is much worse than before, because it is 'slippery' and acts in the shadow.

In conclusion, Spike Lee's movies *Do the Right Thing* (1989) and *Bamboozled* (2001) make the public aware of the stereotypes and the inter/intra-racism which concern the African American community. They raise many controversies because instead of praising the qualities of the Blacks, they unmask their faults and criticises them severely while trying to teach the audience some very important lessons such as avoiding violence, acting for a better change, embracing tolerance and acceptance.

BIBLIOGRAPHY

Primary Sources:

Do the Right Thing. Dir. Spike Lee. 40 Acres and a Mule Filmworks, 1989. Film.

Bamboozled. Dir. Spike Lee. 40 Acres and a Mule Filmworks, 2001. Film.

Secondary Sources:

Baker, Jr., Houston A. "Spike Lee and the Commerce of Culture." *Black American Cinema*. ed. Manthia Diawara. New York: Routledge, 1993. 154-176.

Baraka, Amiri. "Spike Lee at the Movies." *Black American Cinema*. ed. Manthia Diawara. New York: Routledge, 1993. 145-153.

Diawara, Manthia. "Black Spectatorship: Problems of Identification and Resistance" *Black American Cinema*. ed. Manthia Diawara. New York: Routledge, 1993. 211-221.

Hill, John, and Pamela Church. Gibson. *Film Studies: Critical Approaches*. Oxford: Oxford UP, 2000.

Slaner, Stephen E. and Clyne, Sandra. *The Use of Spike Lee's Bamboozled to Promote Difficult Dialogues on Race*. Northern Essex Community College & Northeastern University/Bunker Hill Community College. 2008.

Watkins, S. Craig. "Black Cinema and the Changing Landscape of Industrial Image Making". *Representing. Hip Hop Culture and the Production of Black Cinema*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1998. 77-106.

Wiegman, Robyn. "Race, Ethnicity and Film". *The Oxford Guide to Film Studies*, eds. John Hill and Pamela Church Gibson. Oxford: Oxford University Press, 1998. 158-168.

PATTERNS OF VIOLENCE IN GREEK AND ROMANIAN RURAL SETTINGS

Catalina Elena Prisacaru

KU LEUVEN Research Assistant Intern

Abstract: The following paper brings a contribution to researches carried out in the field of anthropology and social sciences on the issues of rural violence. The study focuses on the collective memory and imagery documents recorded and depicted in literature, seeking to uncover patterns of rural violence, taking as a case study two novellas representative for Greek and Romanian rural settings. The findings note the affinities and shared patterns between these two cultural settings and reveal the complexity of the Greek characters and the points of divergence between the patterns of violence of rural Greece and Romania.

Keywords: rural violence, Karagatsis, balkanism, patterns of violence, homo balcanicus

Introduction

Research reveals (e.g. Asay, DeFrain, Metzger, Moyer, 2014; NationMaster 2014) both Greece and Romania stand high in terms of violence and anthropologists (e.g. Du Boulay 1986) stress particularly on rural violence. To this we bring our contribution in the following paper, resorting to collective memory and imagery documents as recorded and depicted in literature, to point out some patterns of behaviour that bring these two settings together regarding rural violence. It is not to say other cultural settings cannot be fitted in this frame, but for practical purposes, rigueur, and close ties between these cultural spaces, we have selected Greece and Romanian rural settings. The endeavour is theoretically compelling as much has been argued on the resemblances between Greek and Romanian cultures under the frame of Balkanism. Following this line of inquiry we investigate this particular aspect as noted in works of Panait Istrati and Karagatsis, both representative authors for their cultural settings, displaying a particular interest in social environments. The study explores the patterns of rural violence as encountered in Romanian and Greek literature, working from *Codin* by Panait Istrati and *Whirlwind* by Karagatsis.

Literature as social and anthropological document

The idea of investigating and gaining insight in social phenomena taking into account literary resources can be traced back to the emergence of a branch of anthropology, literary anthropology, initiated by Fernando Poyatos (Poyatos, 1988) and also branch of comparative literature, imagology (Beller & Leerssen, 2007). Poyatos brings forward the idea that national literature contains undoubtedly significant information regarding the human lifestyle, habits, customs, concerns, values and ideas. Regardless of the fact literature bears fictitious character, literary anthropologists consider that writers bring out inherited cultural aspects to which they are invariably exposed. It has long been considered by them that art is the expression of the ethnic soul *‘That specific national character of a particular literature is not owed necessarily*

to the subject of the work of art – profoundly national – but as to the soul of the writer, to the way they observe life and frames it (Ibrăileanu 1977: 93).

Lucian Boia puts it in a very simple but clear way a statement about the imagery: *all that one can learn about the society, economy, morals, must be filtrated from a conglomerate of real and fictional elements, of history and contemporary, of archetypes and innovations. This conjoint does not represent the world, but an image of the world.* (Boia 2006: 50). In other words, the imagery is essential to understanding social and cultural phenomena and, as he explains it, into account must be taken both the real facts (such as historical events) and also their representation, in a wide range of sources such as literature, and not only. An important source of documents is equally represented by oral tradition: myths, legends, historical remembrances, beliefs, superstitions, all passed down through generations, forming that which gets to be the contemporary folklore. Although, obviously, at the beginning these were the means of passing down the knowledge for societies that hadn't yet gotten to the phase of writing, nowadays the technology allows for the oral communication to still be a current practice – television, radio stations, phone conversations etc. All in all *'It is the literary text that reveals a social and cultural imagery. It is about focusing the reflections on the anthropological frontiers of the cultural and the social.[...] The literature stems out of the society and their cultures. It can offer a variety of ways to discover a foreign culture and its diversity at a certain moment and context. It opens new perspectives on ways of thinking, living, values, conflicts, myths, self images and images about the other, through fictional or real characters, in a story from a social and cultural context in which the author is anchored.'* (Iorga, 2009: 386)

In a dynamic modern understanding of literary text, the latter provides more and more for researchers from various fields: from Balzac onwards, author whose works translate the complex image of the social myth, the literary text exceeds the classic means and aims, and becomes a complex, as well as convenient support for social-anthropological researches. Of course, a 'file' of patterns of violence has begun and been registered since prehistoric times through many other means that have served to great a collective memory and imagery.

Our research will entail two novellas from 20th century literature from the modern-Greek and Romanian spaces. The two novellas under scrutiny offer two possible realities consistent with literary illusion which sublimates the naked reality from two areas: Larisa region and Braila region. Karagatsis is amongst the few modern-Greek writers that has gotten the attention of western translators through a type of prose which 'cosmo-politicizes' a flat and dull world as it appears to the West – the Greek village exiting Turkish patterns that have lasted for centuries. Panait Istrati is 'westernized' through life, language, culture and literary relations, being the first Romanian writer to have brought existential models translated into literature in the cosmopolite area of Braila. Both novellas configure environments defined by latent tensioned states, historically motivated, as well as socially, anthropologically and ethnically, through two characters representative for that: Nasos and Codin. Beyond the strong and vivid social-anthropologic imagery (which can generate a complex debate) our investigation leads and leans towards the way in which violence can become a way of life – a mode of existence.

For Codin, the evidence is deliberately imposed, and the act of erotic betrayal brings a vindictive behaviour according to the 'notoriety' of the character. For Nasos, the situation is by far more complex: the custom of 'obeying the earth' to which his father subdues, the issue of the woman sold as an object (the French woman), the rape of the sick girl (there is an entire naturalism in the description), the trial and the implication of corrupted justice, and of a powerless god. But, what Karagatsis speculates more, as opposed to Istrati, is the late ethnical, sexual- paternalist hatred awakened in Gundis, who learns his both children were in fact procreated by someone else, from the ottoman aristocracy. It is worthy to investigate the impact of the Turkish factors in a rural area, Thessalia, under centuries of ottoman occupation.

A South-Eastern mentality?

The discussion on the distinction between different orientations in literature based on geographical and cultural areas is far from new, but the Balkan area has drawn the attention of scholars and often enough the views on cultural, social, historical issues which characterize it are divergent. The literary critic George Calinescu introduced a concept which he named literary balkanism, and distinguishes between types of prose and novelists. For Ovid Crohmalniceanu, the literary balkanism is *a particular image of south-eastern world*. (apud Antoneta Olteanu, 2004: 64). We consider the terms and concepts of balkanism – *homo balcanicus* – Balkan culture – in line with debates, discussions and consideration started with Iorga (1972) and Calinescu (1982) initially, followed by Mircea Muthu (1976) and Al. Dutu (1982) later on. Our observations about the new modes of violence in the two spheres concern convergences and divergence between these spaces, under the circumstances in which we can speak about balkaninity in a framework, partially shared with the Romanian world as well, as a result of a byzantine inheritance, and literary balkanism, as a compromise of surviving through art, which again gives specificity to the area. The specific dimension of balkanism and *homo balcanicus* behaviour is placed under the mark of existential tragic that generates compromises as it is the case of Gundis from Karagatsis novella – Mircea Muthu (1999) discusses about homo duplex as a tragic result of space of interferences between cultures and civilizations.

The term of Balkan mentality was coined for the first time by Jovan Cvijic, Serbian geographer; in his work in which he takes into account the psychological, intellectual or moral characteristics of the populations that he conceived as a product of a complexity of factors with their origin in the nature of the geographical environment (Olteanu, 2004: 51). It is interesting and also important to note that this term, from its very beginnings, was placed on the side to those of orientalism and bizantinism. Balkanism is usually, incriminatory, infamous, duplicitous, due to its ethnical swarming, succession of imperial powers and fragility of the statal formation in the area. Still, both bizantinism and balkanism, and sometimes orientalism relates in multiple ways to Greece area. The attempt of finding the common aspects or grounds, such as the resemblances of literary motives and the roots from where they stem, ought to be anticipated by certain criteria.

Looking into ethnographic documents, literature, historical recordings, observations, myths, we can reveal traits and reciprocal borrowings from different regions from remote times, since culture in itself appears in a form that is not rigid or pre-planned. Olteanu (2004) states that despite the obvious positive role the Ottoman Empire had, its influence altered the national spirit, in the material and spiritual sphere also and had to be removed once the national identity was to be confirmed, but many of the cultural elements of ottoman origins were accepted as part of the cultural identity of these populations. It appears a powerful shaping of relations with the ottoman spirit in the Balkans. We emphasize that beyond the alteration of the national specificity or the willful acceptance of some elements that originate from the patterns of ottoman existence, there has been, since the Middle Ages, an influence and a fascination with the representation of the male and the chivalry coming from the Turks: in the West, the Crusades have brought the pattern of Saladin and of oriental non-vicious 'chivalry'; in the Balkans, including in Romanian literature (e.g. Galaction) the image of the brave, redeeming, non-duplicitous Turk is to be found. In Karagatsis novella, the nodal anthropological point can be found in the confession made by the mother of the two siblings, Nasos and Zografo, who have as real fathers, in fact, two ottoman aristocrats.

We seek to look beyond the influences in culture in terms of gastronomy, music, dances, architecture, urban structure, institutions, and see patterns of behaviours (Benedict 1943), more specifically, to see how certain aspects from the behaviour in rural Greece resembles the rural behaviour in Romania, in particular the violent behaviour. The entire region shares a macro-

social frame that has its root in the byzantine and ottoman legacy. If we take closer looks into these regions we can extend the list of similarities and draw links between the cultures of many of these regions. (Olteanu, 2004: 27) All in all, the Balkan area defined as it is, can be better understood as an area that shares, in general, certain traits that pervade even today the cultures, inherited from the ottoman legacy, but each of them exposed to other social and political circumstances adapted differently. Handman (1983:13) notes in her work on the fieldwork *'In Pouri, the war, be it Balkan, world war or civil, tortures, displaces and kills; the armed militia, as in all communities in Greece, is charged with enforcing the dominant order. The structural violence has created the frame of life'*.

Rural and traditional setting

As the present paper takes as case study patterns of behaviours in rural and traditional settings from both Greek and Romanian spaces, we aim to emphasize in this section on the frame and shared characteristics between these two cultural settings, looking at the gender roles division and rural social life customs. Embarking on the analysis of the rural and traditional setting of two Greek-Orthodox cultural and social contexts does not appear to be far-fetched. To the contrary, scholars point out on the affinities these two cultural spaces which share comprising norms and values that stem from a common religious tradition but of the ottoman influence as well, which has had its impact on both spaces.

Ortner (1981) and others have noted that in every known society we find women subordinated to man, a culturally determined phenomenon rather than biologically. Anthropologists have found that generally women's association with domestic sphere is strong in all cultures (Dubisch, 1986). Drawing from Levi-Strauss' opposition between nature and culture, Ortner suggests social facts derive from cultural interpretations of biology, which was held to be the reason for work division and others. Although views on cultural determinism diverge, at least two points are essential, but only the first one is relevant for the present study: that of the fact the role of the women arises from the way such roles are culturally defined. Mainly we are pointing out at the norms and values stemming from religion: the public shame and inner guilt as a result of sins, the importance of nuclear family, the inferior status of a woman in a society, and work division. In both settings the division between private and public life is set, mainly to respect with gender roles, linking men with public life and women with domestic realms. Traditionally, women are restricted to the house where they carry out their basic tasks, although in agriculturally-based communities as many Balkan areas were, these activities extend to working in the fields and caring the animals *'to start the endless miserable chores, the drudge which in the plains of Thessalia, was the only dowry women bring to men'* (Karagatsis 1994: 224), whereas the public realm is open to men; it is advisable for men to avoid spending too much time at home and pass leisure hours with other men in coffeehouses, places forbidden to women (Loizos 1981, Kennedy 1986, Dubisch 1986).

Sanday (1981) points out that the power relationship between sexes can be 'mythical' male dominance, where there is equal power for men and women and where men deny women's while asserting their own, and actual male dominance. The interesting part of such ideology is that it can appear in societies where women exercise significant control over resources which some argues that it is the case of Greece, where women play the role of the guardian of the family, husband, and household. Equally, the reverse situation is that in some societies women are valued and appreciated but cannot exercise power, which again it is still the case of Greece as women are indeed valued for their female purity and attributions such as motherhood. Herzfeld (1986) argues that Greece exhibits conflicting mixture of gender ideologies which is why in the case study that follows it is possible to trace significant differences between women's rural life in Greece and Romania. It appears nevertheless that the gender roles are

essential in rural communities as they guide and organise social life and attribution in both public life and private life, creating cultural customs and expectations from its members. It will prove relevant in the study case how ethnographical studies conducted in Greece reveal women's images of the natural order '*Men are somehow superior. That's why they're men*', '*Men are other, ordained by God*', '*Men are intelligent, but women are gossips*', '*Men are said to sit on the woman's right-hand side, while women on the left, are 'from the devil'*', '*Men are reliable, while women are naïve and fearful, men are pure while women are polluted by blood and the blood of childbirth*', '*Men are superior. It's from the first myth, God cursed Eve, that she should be subordinate [...] subordinate in all things. Eve was cursed*' (Du Boulay 1986: 140). In Greek literature women are depicted in a higher religious manner whereas in Romanian literature the depiction seem to be less informed by religious mysticism although religious customs and beliefs still pervade it.

The hypothesis is that it appears that these traditional norms and values have informed a pattern in social behaviour that is consistent for both spaces which creates similar patterns of reaction to events. More precisely, the violent behaviour seems to be imagined and portrayed in similar linguistic expressions, the sameness some reactions seem to be triggered by same causes. Several reports reveal facts including that *the Greek society does not recognize the essential equality between men and women in everyday life* (Asay, DeFrain, Metzger, Moyer, 2014: 99) the relationships between genders are based on the idea of power and subordination and of high significance for the present study is the results of the data which show the fact violence against women is easily excused and the victim is responsible for provoking it. Many victims do not report the abuses: *women may convince themselves that the physical or psychological abuse they suffer is not really violence [...] women themselves learn to be submissive*. The results also reveal that *a lower percentage of woman from rural areas consider as violent the restriction of social and the reduction of the economic independence of women* (Asay, DeFrain, Metzger, Moyer, 2014: 100) This idea will be explored in the following section.

Collective memory converted into literature: the case of *Codin* by Panait Istrati and *Whirlind* by Karagatsis

Reaching the standards of the 20th century, literature (the prose, in particular) has the strength to convert the convincing narrative patterns of social behaviour into images, sublimating those structures that had been imposed at the level of collective memory patterns. The two literary texts we investigate allow us to compare, by bringing them closer and by differentiation, two worlds that, meeting in the basin of a gushing balkaninity, set themselves apart, both by the uniqueness of some elements selected by the authors, and the inherent artistic perception in describing a marginal world, Comorfoca, a known place for the 'knifers' who impose their own set of rules and thus become notorious at the level of collective memory of those times and of the later times.

The narrative device of the Romanian author that is configured at the level of affective memoirs of the child-character-narrator set on a dose of poeticism, can minimize a potential of violence that can and is always ready be activated, as it occurs in the last section of the novella. The Greek author, in an exemplary written text, reminding of the structures of ancient classicism of old Elada, renders the data of collective memory from and in several directions: the limited social existence through the description of an apparently and allegedly 'calm' family, from a village set in the region of Tessalia, recently united to Greece; the intrusion of the allogenous element, firstly through details that concern the life of the senior and his French mistress; through the rebellion of the mother that admits, as a vindication, that both children were not procreated by their current father, but by two Turkish bey; the description of a non-

rural social interface: judges, prosecutors, jury, solicitor, and finally, the sour-bitter pseudo-scene of religious touch attempt at the scene of the execution. What particularizes this novella, in a broad discussion about the imagery of the rural violence in literature, is the gradual crescendo in two parallel frames: the murder of the 'guilty' mistress and the resulting death following the rape of the teenage sick girl who is already 'doomed' due the cultural customs, laws that minimizes the right to life of the poor, especially of the women. The reader becomes more disturbed the more it attempts to understand the behaviour resorts of a father with manifestations difficult to understand in a regular society.

The novella opens abruptly with the introduction of the cruel character of Dumitru. It makes the statement that his life was a continuous slavery due to the never-ending debts, lack of decent food and how all these reasons provided him with the motives to beat his wife '*For him any reason was good enough: if it seemed to him that his wife would lit the fire too slowly, the uncle, wearing boots would send them with her food into the ashes of the fireplace*' (Istrati 2009: 147). The reader can notice from this introduction the inferior position the women is held, by being placed in opposition with the authoritative figure of the man, who is revealed to be the one to get to express his contempt with life in a violent manner towards his wife. The novella frames very well the portrait of a rural family by creating characters with defining traits for their social roles. Women are blamed for it is in their nature to bear children and thus to become the 'burden' of the men. Dumitru advises his nephew, Adrian, not to ever get married because '*the woman is the devil's work*' and decries the nature's course as fate '*there is where we all end up. Sooner or later you realize then you have to work for two, for ten. Then you drink to forget and you beat to get relief...*' (Istrati 2009: 148). Women become the source of misery for man and for this reason they are supposed to endure their violence, since 'everything starts with marriage', which then leads to 'mouths to feed', burdens; they find their comfort in alcohol and feel relief when beating them. In Greek rural settings '*it was very common for men to use force as a means of correcting their wives [...] it was bullying and grumbling and blows for the least thing[...] a little beating doesn't matter*' (Du Boulay 1986: 148-149). As it is understood, the man hold the burdens and responsibilities of the entire household hence he can become 'irritable' and it falls into the woman's job to provide relief by running efficiently the house, preparing warm meals right when he returns from the field tired and hungry, soothe his moods etc. while doing otherwise or failing to that would provoke his anger and madness. Thus it somehow appears that since women have brought the burdens it falls into their business to alleviate the outcomes and any reason appears to men as good enough for them to violently beat them. They are the ones who are supposed to intake the discontents of the men regardless of their nature or circumstances '*what business ad he got to do and beat up a stranger? If he gets drunk, let him come home and beat his wife or his child. They won't take him to court.*' (Du Boulay 1986) It is understandable how it is socially and culturally acceptable that the men 'owns' rights over his family that would and have to accept any behaviour: beating strangers is less socially accepted while beating the family appears as the natural course of life and cultural way for the man to get relief, which illustrates how men are placed in a position of power, strength and domination over their family.

Since women are the seen 'root of all evil', they are despised, disregarded, given an inferior position and treated like property. From Karagatsis' novella we observe how women are made 'useful' to the family and play a role in community's exchanges by being traded to men under various agreements be it marriage or as maids. Zografo's father is given as an in-house maid to Hatzithomas as he is relieved from paying the usual amount of money from the crops. Later on, she gets raped by him, act that is followed by her death. Her father, Gundis, wants to cover up the entire situation '*his first thought facing the corpse of her daughter was to protect the perpetrator. He would have nothing to win it this would get out*' (Karagatsis 1994: 235). The reader is bound to observe from this scene that the sense of justice and fatherly affection are

not even in question since ‘the rules’ have been made from long before. Much like Istrati’s character, Dumitru, Gundis considers that this is the fate in society *‘life runs following universal laws, independent from people’s will. In his view, fate is not the uncontrollable force that divides well from evil after its own taste. Everything that happens in this world is according to God’s will. Since forever, the boyar sleeps with the wife and the daughter of the peasant. This is the unwritten law of God and of the people’* (234). It appears that fate has already decided the nature’s course and it has been rooted in their social and cultural life that things happen in a certain way and one ought not to interfere. Affection and family love is preceded by public life, in the case of men. We see how Gundis tries to bring his son ‘on the right track’, *i.e.* to behave according to the prescribed unspoken social rules, to make him be the way he considers that Nasos should be – more proud and less of a dreamer – to the extent that he would beat him merciless with the belt (210). Gundis preserved from his ancestors the idea that the head of the family, the leader of the gentry has right over the life and death over those borne from his flesh, belief that entitles him to treat his off-springs as own property, reason for which he would easily sacrifice the daughter for preserving the good image in public. This is interestingly enough consistent with the ancient myths and practices where fathers would expose their sons (Bonnard 2005) and daughters (Leduc 2005) and no legal disposition prohibited or limited the Athenians from their right to expose the children (Ludovic Beauchet according to Bonnard 2005). The representations of a father exposing his children are related to the paternal powers in its religious, political and domestic dimensions (Bonnard 2005). Although we are not openly claiming Gundis is literally exposing his children, he does nevertheless hold the belief of all-powerful right over their lives and pretend to exert control over it, an idea he has inherited culturally.

In Greek villages women are perceived as by nature fallen and by destiny redeemed as they represent moral and physical weakness, but gain the spiritual role of the guardian of the house and family (Du Boulay 1986). In Orthodox Christian morality the women as mothers and wives has been a crucial influence on defining their lifestyles and interests (Lazaridis 2009). Thus, it rests on the woman’s shoulders to ensure the harmony, cohesion and well-being of the family nucleus, meaning they have to accept and preserve the family formula no matter the costs. Generally, battered women in rural Greece are praised for enduring and for not dissolving the marriage, sacrificing themselves for the sake of the children, being seen as martyrs; whereas if they stand up for themselves they are stigmatized and considered self-centered for that would mean breaking up a family, preserving thus the ‘harmony’ (Lazaridis 2009). If we look at Panait Istrati’s novella we notice how women see the violence inflicted on them *‘women, even my mom, would speak about these tortures with such a calm tone that was disturbing: they had already gotten used to it. They were [actually] surprised to hear that the brutalized mother had slept a week in her room’* (Istrati 2009: 181). It seems that the social and cultural customs and norms have become internalized so that they are accepted as such in this context as well, just like Gundis accepts the fact that it had long before been established that the boyar can sleep with the wife and daughter of the peasant. Acceptance appears as a way of obeying to cultural customs and following them as such, which we can observe in both novellas *‘You could have said that each of them had made out of it a daily chore; him of providing her the regular amount of beating and to throw her out; her, of being in the position of receiving, groaning, and sit on the ground. No words, no loud scream, no explanation. Each one knew what this was all about’* (Istrati 2009: 181). What draws the attention here is precisely the fact that no words are spoken and there is no screaming as it would be the case of an argument; instead it appears to be a part of a regular daily life in as much as greeting or other typical and usual social habits. Under this frame, the aspect of rural violence drew the attention of the present study as it appears that certain behaviours are accepted, internalized and normalized, becoming part of a cultural habit and routine. Although it seems that violence is a typical reality in rural areas, an every-day

phenomenon to which individuals get used to, Istrati brings forth a dramatic situation, emphasizing on the alienation and disintegration individuals suffer, despite the so-perceived adaptation and appropriation of violence. By placing two exceptional characters together, Adrian, a young boy fascinated by books, possessing an inquisitive mind, and Codin, a murderer with a rotten soul by the dark past, Istrati creates an antagonism that invites to a reflection on the development of individuals in a given environment. Codin is surprised when Adrian does him a favour without expecting anything in return, but from the kindness of his heart, and Adrian is equally intrigued by the man who was deemed by others as pure evil. Codin expects that all individuals are self-interest driven while Adrian is surprised to see that an ex-convicted felt the need of a kind friendship when his entire past was marked by violence. The text reveals two sides of Codin, as being torn from two opposed directions: on the one hand, he is kind to the others and they love him for his good deeds, and on the other hand he is brutal and cruel to his parents, which he beats violently *'my friend would now beat his mother every night and then he would throw out on the road. As it was very hot she would stay there, bent, until dawn. In the morning, as he was leaving the port, Codin would find her sleeping and would kick her in the stomach, leaving her moaning'* (Istrati 2009: 181). His hatred towards his parents is to him justified by the fact that he was despised, beaten by them as a child, and mocked for his ugliness *'I am the son of two worms! My parents would beat me and send me to steal petty goods: some corn bag, or a chicken from a neighbour. Instead of thanking me they'd say I was so ugly I could make a woman abort [...] until I turned fourteen and it was my turn to caress them in my way! Then it was that my blood was poisoned with the venom of all the snakes in the world! As soon as they'd start talking about my ugliness, I would break their ribs on the spot. I think my father died by own hand.'* (Istrati 2009: 187). It looks as a vicious circle – unloving parents and a child not only deprived by their love, but grown in a violent environment, learning on his own the hardships of life and initiated into that which appears to him as a ruthless world – which in its turn have made him ferocious and a murderer, avenging with impunity, not necessarily for what he had to endure, as a child but for what they have made out of him *'[...]but to tell you not to host such rotter into your home! She is not a mother, she's the plague [...] She's hold her in her womb, Codin! [...] Do not remind me! [...] I'm ashamed! [...] She fed me venom.'* (Istrati, 2009: 183) We are revealed that Codin is suffering because of that which he has become, for that he cannot be otherwise, and that is likely he become attached to Adrian for his fortune of preserving his purity and genuine soul in a vicious and cruel environment.

We observe how Codin not only despises himself for the way he is – cruel, merciless and violent – but how he opposes Dumitru, who finds comfort in beating women and animals, because it soothes his own inner pain; but in both cases, these characters are practicing a violent behaviour from which they cannot break out: for one, it has become a way of coping to the world, of revenging his own misfortunes, in a psychologically compelled and uncontrolled way, and for the other it is the only way things are bound to work and he has made peace with it. In the middle, there is Adrian, a young boy who observes the social reality and wonders on the meanings of all these acts. The reader can question what is it going to be out of a pure soul such as his, in an environment, that regardless of the causes that drive cruelty and brutality seems to create same characters? Would that entail that there is a pattern in violent behaviour informed by the environment and cultural norms? It appears that Codin is the result of violent consequences that represented his environment, while Gandis and Hatzithomas are informed by cultural norms, according to which children are the property of the chief of the family, and respectively, women are the property of their master, or of that who acquires them. Thus, in both cases, violence seem to stems out of different, but still externally informed reasons, as environment and culture are intertwined and one informs the other and vice-versa. Thus, in both cases it can be assumed that violence, accepted and tolerated in an environment, such as the

rural setting, and more specifically a family in a rural setting, is informed by cultural values of that particular setting and play a role in validating and legitimizing it.

In both novellas, it is striking and compelling another vivid type of violent behaviour: the one informed by vindication. We see in the case of Gandis, after he finds out that Nasos and Zografo were not his children, but which he had been raising as his own, feels no remorse or compassion in hurting Nasos' case at the trial for Odette's murder, seeking that his sentence be the capital one. In this sense, he shifts from being a father to that of a sworn enemy, seeing in Nasos the betrayal of his wife, and does not hesitate in playing the essential part in his death *'That's a life! A life! Father, is that you? Father?! Gundis began laughing sarcastically. His mouth with horrible teeth is terrifying. All of a sudden Nasos' anger moment ceased. That laughter... That devilish face... He is his father. His father – who he doesn't recognize him. That is sending him to death. The world becomes empty. Life loses all meaning'* (Karagatsis 1994: 247). The reader is however inclined to wonder if Gundis had done the same had Nasos been his actual son, considering he was willing to hide Zografo's rape and murder and protect the perpetrator. Equally, Hatzithomas, suspecting Odette's cheating goes after her and kills her, act that occurs right after he had been abusing Zografo. The reader is compelled to notice the sense of propriety and domination of the male, who owns and abuses women – the idea that a woman would be cheating on him is not ideologically accepted, hence his quest for vindication. In the case of Codin, his vindication against his parents is driven by what can be understood as a result of a psychological damage and inflicting pain has become the only way he can cope with the reality. By growing up he gained the necessary strength to fight back and gain control over his life, with the unfortunate damage to his emotional condition. Dumitru's violence is not as much vindication as it is a discharge against what he considers to be the root of all his misery. The striking difference between the revenge in Istrati's novella and Karagatsis text is that whereas the latter seems that vindication is completed after the act of murder and trial statement, in the former it appears that is never fulfilled – the characters seem to be leading a life of eternal misery in which violence is the only way of coping with it. Thus we can notice that whereas the violence is more evil driven in the case of Karagatsis, in Istrati's case it appears to be stemming from a profound contempt, misery and what is perceived by them as eternal damnation. It is not surprising to observe the evil violence and importance of revenge in Karagatsis novella, as Greek culture knows the concept of vendetta which remains even today a present practice in some regions in Crete and can be considered an important cultural understanding of the Greeks about the natural order of the things.

Conclusions

Unlike the means of manifestation of violence in urban areas, the rural violence stem from atavist inheritance, many times being merely an interface of some links, relations and customs almost forgotten. At both the Greeks and Romanians it is to be noted the hatred inherited from the clan lines or at levels dictated by social hierarchies. In the Greek space there are different forms that stem from a contextualization of cosmopolitanism stronger than in Romanian rural villages. On the other hand, rural violence in Romanian settings is quickly consumed, being an explosion without a retort; for the Greeks, as we can understand from the novella, the violence determines successive images, elaborated as in a performance that includes the preparation of the event, its consumption, registering the reactions of other participants, the preparation of the trial, the death scene, and the collateral effects on the witness-actors. Panait Istrati is focused on bringing out a one dimension of the manifestation of violence, while Karagatsis officiates the tragic in a natural extension of the antique heroic, which is re-ordered in a world close to Olympos, a world in which gods have long been asleep, Jesus Christ has in vain given his blood

to humans, and the tragic sacrifice is insinuated in the earth, that becomes the symbol of the eternal remembrance, beyond religions and myths, always alterable.

BIBLIOGRAPHY

1. Beller, M. & J. Leerssen. 2007. *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters : A Critical Survey*. Amsterdam & New York : Editions Rodopi.
2. Benedict, R. 1943. *Romanian Culture and Behaviour*. Anthropology Club & Anthropology Faculty, Colorado State University.
3. Boia, L. 2006. *Pentru o istorie a imaginarului*. Bucharest: Humanitas.
4. Bonnard, J.B. 2005. Les pères meurtriers de leurs fils. In *La Violence dans les monds grec et romain. Actes du colloque international*. 287-302. Paris : Sorbonne.
5. Brule, P. 2005. Les codes du genres et les maladies de l'andréia: rencontre entre structure et histoire dans l'Athènes classique. In *La Violence dans les monds grec et romain. Actes du colloque international*. 247-267 Paris : Sorbonne.
6. Călinescu, G. 1982. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Bucharest : Minerva.
7. Chatzifotiou, S. 2003. Violence against women and institutional support : the case of Greece. *European Journal of Social Work* 6(3). Carfax Publishing:Taylor & Francis Group.
8. Chatzifotiou, S. & Dobash R. 2001. Seeking Informal Support. *Violence Against Women in Greece. Violence Against Women* 7(9) :1024-1050. Sage Publications.
9. Crăciun, C. *Balcanologia și specificul literaturii române*. Petru-Maior University, Targu-Mures.
10. Dubisch, J. ed. 1986. *Gender and Power in Rural Greece*. New Jersey : Princeton University Press.
11. Du Boulay, J. 1986. Women – Images of Their Nature and Destiny in Rural Greece. In *Gender and Power in Rural Greece*, Jill Dubisch ed. 139-169. New Jersey: Princeton University Press.
12. Duțu, A. 1982. *Literatura comparată și istoria mentalităților*. Bucharest: Univers.
13. Friedl, E. 1986. The Position of Women : Appearance and Reality. In *Gender and Power in Rural Greece*, Jill Dubisch ed. 42-53. New Jersey: Princeton University Press.
14. Handman, M.-E. 1983. *La violence et la ruse. Hommes et femmes dans un village grec*. La Calada, Aix-en-Provence.
15. Hertzfeld, M. 1986. Within and Without: The Category of 'Female' in the Ethnography of Modern Greece. In *Gender and Power in Rural Greece*, Jill Dubisch ed. 215-235. New Jersey: Princeton University Press.
16. Iacob, L. 2016. *Mărci identitare în romanul sud-est european al secolului XX*. In Asachiana (4)1.111-125. Iasi.
17. Ibrăileanu, G. 1977. *Opere*. vol.5. Bucharest: Minerva.
18. Iorga, N. 1915. *Ce înseamnă popoare balcanice*. Bucharest. Biblioteca Digitală a României.
19. Iorga, N. 1940. *Ce este sud-estul european?*. Bucharest. Biblioteca Digitală a României
20. Iorga, N. 1972. *Sinteza bizantină. Conferințe și articole despre civilizația bizantină*. Minerva.
21. Istrati, P. 2009. *Chira Chiralina. Codin. Ciulinii Baraganului*. Bucharest: Curtea Veche.
22. Karagatsis, M. 1994. Rafala vântului, în *Suflet Elen – Antologia nuvelei grecești*, ed. Kostas Asimakopoulos, translated by Elena Lazăr and Polixenia Karambi, Porto-Franco & Omonia Publishing House.
23. Kennedy, R. 1986. Women's Friendship on Crete : A Psychological Perspective. In *Gender and Power in Rural Greece*, Jill Dubisch ed. 121-139. New Jersey: Princeton University Press.
24. Lazaridis, G. 2009. *Women's work and lives in rural Greece: Appearances and Realities*. London & New York: Ashgate Publishing.

25. Leduc, C. 2005. La figure du père sacrificateur de sa fille dans les rituels athéniens. In *La Violence dans les mondes grec et romain. Actes du colloque international*. 271-286. Paris : Sorbonne.
26. Loizos, P. 1981. *The Heart Grown Bitter : A Chronicle of Cypriot War Refugees*. Cambridge : Cambridge University Press.
27. Mihaiu, S.I. 2011. Violent Criminality in Rural Communities in Romania. *Year-Book Petre Andrei University of Iasi*, Fascicle : Social Work, Sociology, Psychology. 215-222. Lumen Publishing House.
28. Muthu, M. 1999. *Dinspre sud-est*. Libra.
29. Muthu, M. 1976. *Literatura română și spiritul sud-est european*. Bucharest: Minerva.
30. Olteanu, A. 2004. *Homo Balcanicus. Trăsături ale mentalității balcanice*. Bucharest: Paideia.
31. Ortner, S. B. 1974. Is Female to Male as Nature is to Culture ? In *Woman, Culture and Society*, M.Z. Rosaldo & L. Lamphere eds. 67-87. Stanford : Stanford University Press.
32. Ortner, S. & H. Whitehead eds. 1981. *Sexual Meanings*. New York : Cambridge University Press.
33. Poyatos, F. ed. 1988. *Literary Anthropology*. John Benjamins Publishing Company.
34. Vulcănescu, M. 2009. *Dimensiunea românească a existenței*. Eikon.
35. "Crime: Greece and Romania compared", NationMaster. Retrieved from <http://www.nationmaster.com/country-info/compare/Greece/Romania/Crime>
36. Women's Status in Romania. A Shadow Report to the CEDAW 23rd Session (2000). Retrieved from <http://www.legislationline.org/documents/id/7703>
37. *Family Violence from a Global Perspective. A Strengths- Based Approach*. Asay, S. DeFrain J., Metzger M., & Moyer B. United States of America : Sage Publications.

FEMINIST THEORIES OF SUBJECTIVITY: JUDITH BUTLER AND JULIA KRISTEVA

Roxana Elena Doncu

*Assistant Lecturer, "Carol Davila" University of Medicine and Pharmacy,
Bucharest*

Abstract: Feminist theorists like Judith Butler and Julia Kristeva, although following the work of poststructuralist thinkers Michel Foucault and Jacques Lacan, who 'decentered' the traditional autonomous and rational subject, felt the need to re-think subjectivity in terms that would allow for agency and political action. Their anti-essentialism led them to construct gender identities as performative (Butler) and subjectivity as a process (Kristeva), concepts that, they argued, allowed for resistance and thus for agency.

Keywords: feminism, subjectivity, gender identity, abjection

I. Introduction

Recent theories of subjectivity stress the procesual, constructed nature of the self: poststructuralist thinkers like Michel Foucault, Jacques Lacan, Louis Althusser and Jacques Derrida have envisaged the subject less in the shape of the autonomous, free-willed, pre-given self that gave birth to the Enlightenment modern project and more as a "lack", "a process", "an effect", shaped and moulded by various forces at work in the world: political power, ideology, language. The theories of subjectivity that emerged in the 20th century contested fiercely the autonomy and rationality of the human subject. Michel Foucault gave voice to this theoretical undertaking of poststructuralism: "The researches of psychoanalysis, of linguistics, of anthropology have "decentered" the subject in relation to the laws of its desire, the forms of its language, the rules of its actions, or the play of its mythical and imaginative discourse." (*Archaeology* 22) Sigmund Freud's theory of the unconscious as the repository of hidden forces that are beyond rational control, Jacques Lacan's symbolic order (consisting of language, beliefs, ideologies) through which the infant is alienated from the imaginary and acculturated into society, Clifford Geertz' concept of the "thick description" (anti-essential and anti-totalitarian) that ought to be the primary methodology in anthropological studies, Althusser's theory of the subject as 'interpellated' by ideology, Saussure's characterization of language as a system of signs working on the basis of difference and opposition and later Giles Deleuze's claim in *Difference and Repetition* that difference is internal to every idea represent just a few of the most powerful contestations of the idea of the modern heterogeneous, autonomous and rational subject. This led of course to an understanding of the subject as incapable of taking any meaningful political action, of its being devoid of 'agency'. Feminist thinkers like Judith Butler, although disciples of Foucault, felt the need to re-think subjectivity in terms that would allow for agency and political action. Their anti-essentialism led them to construct gender identities as performative (Butler) and subjectivity as a process (Kristeva), concepts that, they argued, allowed for resistance and thus for agency.

II. Judith Butler: Gender Identity Is Performative

Extremely critical of earlier feminist theorists like Helene Cixous and Luce Irigaray who defined the feminine in metaphysical terms, Judith Butler set out to prove that the masculine and the feminine were not substantially opposed/different, but that gender identities are performative. In her book *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Butler argues against the notion, common in most feminist writing, that a feminist politics needs a definition of feminine identity, in which essential features of women should be included in order that women would have the same political interests and goals.

Butler begins her argument by building on the sex/gender distinction, first articulated by the Marxist feminist critic Simone de Beauvoir:

One is not born, but becomes a woman. No biological, psychological, or economic fate determines the figure that the human female presents in society: it is civilization as a whole that produces this creature, intermediate between male and eunuch, which is described as feminine. (249)

Here, the link between biological sex and cultural gender is severed. The social identity that is perceived as feminine is not the result of a natural essence, but a complex product of cultural factors and historical forces that cooperate to define the norms of proper feminine behavior. Even if we are born with different body structures, this does not automatically entail that we should dress and behave differently, and that social and economic power should be distributed unevenly between the two sexes. The 'natural' distinction between men and women is constructed by culture and politics. These cultural and political constructions (which are variable historically) are imposed on the biological difference. Sex is determined by nature, and gender is determined by culture and imposed on the first.

Butler takes issue with this way of seeing things and reverses the situation by insisting that culture comes first - we construct biological truth from a specific cultural perspective. We can speculate about the nature/culture distinction only from the side of a gender system already immersed in the specific values, structures and priorities of the culture in which we live. Woman as lacking and passive is perceived in this way not on the evidence of her biological sex, but from the phallogentric perspective of the patriarchal order. When we see in nature the division into the masculine and the feminine, we do so because we are affected by the gender logic that rules our culture:

As a cultural sign, the body sets limits to the imaginary meanings it engenders, yet it is never free of an imaginary construction. The fantasized body can never be understood in relation to the body as real; it can only be understood in relation to another culturally instituted fantasy, one which claims the place of the "literal" and "the real". The limits of the "real" are produced within the naturalized heterosexualization of bodies in which physical facts serve as causes and desires reflect the inexorable effects of that physicality. (*Gender Trouble* 71)

There is no natural sex which precedes the social construction of gender. In *Bodies That Matter*, Butler further argues that sex and gender are not only internalized (accepted as identities), they are simultaneously materialized (produced through the material body). The meanings that we give to the body are social meanings, constructed by society and culture and gender is performative.

Butler derives her conception of the 'performative' from the work of J.L. Austin. Performatives are a category of verbs whose meanings do not refer to some abstract concepts outside language, but which perform the very action they name. For example "I name this child Jennifer", or "I pronounce you husband and wife"- the verbs in these sentences make things happen: a baptism, a marriage. This happens only in certain contexts, under what Austin calls "felicitous conditions": the person/people who make the utterance should be authorized to do this (only a priest could perform the baptism/marriage), the place where the utterance is said

should be appropriate, recognized socially or legally (a church) and the person/people about whom these things are pronounced must be again socially or legally recognized as appropriate (the child should have a birth certificate, the couple a marriage certificate).

For Butler, gender works much in the same way. In order to be masculine or feminine you have to perform yourself (to behave) in socially and legally recognized ways. Gender becomes thus a set of correctly performed gestures that link the subject to what is socially perceived as the standard for normal identification, and not the expression of a natural feminine or masculine sex. Drawing on the Foucaultian understanding of subjectivity as an effect of discourses instituted by power/knowledge, Butler argues that the reality of gender is the effect of public discourse:

Such acts, gestures, enactments generally construed, are *performative* in the sense that the essence or identity that they otherwise purport to express are *fabrications* manufactured and sustained through corporeal signs and other discursive means. That the gendered body is performative suggests that it has no ontological status apart from the various acts which constitute its reality. This also suggests that if that reality is fabricated as an interior essence, that very interiority is an effect and function of a decidedly public and social discourse, the public regulation of fantasy through the surface politics of the body, the gender border control that differentiates inner from outer, and so institutes the “integrity” of the subject. (*Gender Trouble* 136)

The clear demarcation between masculine and feminine is a requirement of cultures whose economies of existence are based on the normalization of heterosexual behavior. Gender is political. It points to the politics that structure a certain society at a certain historical stage. Power/knowledge represents these distinctions as natural and inevitable and subjects must conform. We pretend that our gendered behavior is authentic and spontaneous while at the same time trying to perform our masculinity/femininity in a socially sanctioned as correct way; otherwise, we risk being declared abnormal, isolated and ostracized by society.

That gender is performative means that it is built on the correct repetitions of gendered behavior. As Butler remarked of Foucault, subjectification (and gender) are a never-ending process that depends on the correct repetition of socially approved behaviour. The failure to repeat correctly (when a man cries in public, for example, or when a woman kills her baby, as in Toni Morrison's *Beloved*) reveals the artificiality of the gender system and at the same time gives evidence of a continuous resistance to the norms of gender. Thus, while Althusser was concerned with the ways in which interpellation successfully hails individuals into subject positions, Butler strives to prove that interpellation into specific gender positions does not always function and that there is a continuous, mostly unconscious resistance to the norms of heterosexual behavior. The fact that resistance is mainly conceived as unconscious differentiates Butler from theorists of agency, who situate agency at the conscious level of the human capacity for reflection.

III. Julia Kristeva: Subjectivity Is a Process

The French-Bulgarian writer, philosopher and feminist Julia Kristeva challenged conventional notions of identity through her concept of the abject and her ability to theorize subjectivity as discontinuous and perpetually in process. She drew heavily on Freud and Lacan, and yet she rejected their commitment to a hierarchical order and fixed and stable identities. She developed a model of subjectivity which brought to light the ambiguities and the uncertainties behind her predecessors' ordered thought.

Kristeva defined the abject as that which destabilizes all systems and hierarchies of meaning, truth, law and order. Her definition has much in common with postcolonial theorist Homi Bhabha's later understanding of liminality and the Third Space:

It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection, but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite. The traitor, the liar, the criminal with a good conscience, the shameless rapist, the killer who claims he is a saviour. (4)

How does Kristeva arrive at this conception of the abject? In *Powers of Horror: An Essay in Abjection*, she takes up the Freudian theory of the formation of the conscious, rational subject through the repression of desire in the unconscious and argues that there is a zone where the repression of unconscious material is never complete. It is here that the process of abjection begins:

The unconscious contents remain here excluded but in strange fashion: not radically enough to allow for a secure differentiation between subject and object, and yet clearly enough for a defensive position to be established... As if the fundamental opposition were between I and Other or, in more archaic fashion, between Inside and Outside. As if such an opposition subsumed the one between Conscious and Unconscious. (7)

Freud claimed that subjectivization reached stability when a dividing line was instituted between the subject's rational and social interests (what Cixous called the masculine domain of the Proper) and the repressed desires of the Oedipal stage. For Lacan, subjectivity began with the entrance into the Symbolic order, which condemned the subject to the elusive but tyrannical domination of language and simultaneously to a degree of nostalgia after the pre-oedipal stage called desire. Kristeva dissolves this model - there may be a rational attempt to repress the contents of the unconscious, yet unconscious material is not stored away in a closed box, but lingers on the borderline of the subject's self-definition. Subjectivization is thus never complete. There is no clear demarcation between subject and object, between the position of the 'I' and the outside world.

The subject is not a fixed system, with a clear boundary between conscious and unconscious and occasional outbreaks of irrational displacements, like in the Freudian model. The boundary is never completely established and so the subject is never formed. It oscillates at the gates of being, where this being generates intense feelings of ambivalence. "The subject does not perceive itself to be ordered and knowable. It feels it is constantly under threat, disrupted, in a state which is "as tempting as it is condemned" (1).

Our subjectivity, Kristeva claims, is inevitably linked to the perception of our physical body. The imaginary boundary which both separates our body from the exterior world and gives the illusion of bodily integrity is the basis on which we establish our sense of selfhood. In reality, this separation is highly problematic, as the imaginary unity of the body is uncertain (broken by flows of matter that cross the boundary) and provisional (threatened by death).

The separate and whole body is the body proper ("le corps propre"), a fantasy of a clean, stable, well-defined body which we maintain daily in order to feel safe in our sense of subjectivity. "Le corps propre" is what we imply by using the grammatical 'I'. It outlines a subject which is totally in control of his body and of himself. Nevertheless, this sense of selfhood that we nurture through the care of the body proper is not permanent. It is a fantasy controlled by ideology. Even though we are constantly in a defensive position, trying to draw the line between outside and inside, the boundary of the body proper is punctured by physical flows: mucus, sweat, tears, blood/menstrual blood, semen, vomit, urine, etc. These phenomena challenge the body proper, undermining its cleanliness and our sense of ownership and control.

The defensive position we take in front of these transgressions is the most obvious sign of the drama of abjection. We try to get rid of the evidence of these physical flows in order to feel secure in our sense of selfhood, closely tied with wholeness and cleanliness of the body. The self, Kristeva argues, attempts to define itself by excluding the evidence in a process of

alienation: “I give birth to myself amid the violence of sobs, of vomit” (3) However, neither the definition, nor the exclusion is ever complete and so “a vortex of summons and repulsion places the one haunted by it literally beside himself”(1). We remain forever torn between the summons of the self and the repulsion towards transgressive matter –“matter out of place”¹ in Mary Douglas’s definition (36). That is why things that cross boundaries unsettle us. We feel threatened by whatever seems to belong to both sides of the demarcating line between things. This line can be both physical and metaphorical. Kristeva exemplifies our horror of the physical abject in two common phobias: the repulsion we see at the sight of the skin on the surface of milk (indicative of the dividing line between liquid and air) and at a corpse (the ambiguous line between life and death).

The horror of the abject is the horror of the ambiguous, the undefined, the mixed and inter-polluted. This applies not only to the level of physical things and states, but also to abstract systems of power, law, order and truth. The subject’s maintenance of the body proper, its careful exclusion of everything ambiguous and transgressive constitutes the basis for the political and social stability of the patriarchal order. In every political, cultural and religious system there is a continuous battle between the law and abjection, which defies and unsettles the law. Kristeva exemplifies this continuous struggle with examples from the Old Testament (Leviticus), in which animals defined as pure (and suitable to be eaten) are only those which keep inside their domain: pasture, sea or air.

Although both Butler’s and Kristeva’s theories were seminal in defining feminist thought, they came under intense criticism from some neo-Marxist postcolonial thinkers such as Aijaz Ahmad or the Subaltern Studies group, who argued that the poststructuralist/postmodern conception of a split, fragmented and unstable subject cannot accommodate the idea of a minimum agency that is necessary for the postcolonial subject in order to resist the strategies of colonial and neo-colonial power.

BIBLIOGRAPHY

- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990
- . *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of ‘Sex’*. New York: Routledge, 1993
- De Beauvoir, Simone. *The Second Sex*. New York: Bantam, 1952
- Douglas, Mary. *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. New York: Routledge and Kegan Paul, 1966
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982
- Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge*. New York: Pantheon, 1972

¹ In *Purity and Danger*, Mary Douglas analyzes dirt as an essentially ambiguous and anomalous matter and emphasizes that our culture regards dirt as “matter out of place” (36)

ARGHEZI'S PSALMS AT THE INTERFERENCE BETWEEN THE EAST AND THE WEST

Ion Popescu-Bradicieni

Assist.Prof., PhD, "Constantin Brâncuși" University of Târgu-Jiu

Abstract: The vision of this article's author on the psalm is that Tudor Arghezi's psalms are read, in this case, differently than other scholars would normally read. The Romanian poet could manifest himself in both a contemplative and pragmatic manner on the very basis of an organic synthesis between the cultural-stylistic influences of the East and those of the West. Freely sitting on his own writing, the creator of the right words experiments with something absolutely new: ostensionating/ ostensiologizing of his own lyrical discourse (a shown structure). (I.P. – B.).

Keywords: the Psalms, the language, modern poetry, essential imaginary, the double meaning

I read other psalms written by Arghezi [1]. I read those psalms that, if Francis Fukuyama [2] had read, would have associated our poet's name with that of...Nietzsche [3]. Why would that be the case? That is so, because our writer also permitted the complete liberation of man from previous moral constraints. The supreme shape of human creativity was not art for Nietzsche, but the creation of new values, reevaluating them, starting with those of Christianity. Tudor Arghezi wrote in his book *The Psalm Writer: Who told me man is high and great/ Because he knows for certain among other beings that he would die*. In a psalm he declared he knew his more special calling: *I bear the sign within/ That I hold the great cure for death*.

Nikolai Berdiaev also stated that: *Christianity has remained an unfinished revelation of the true meaning and calling of man* [4]. In its ultimate, secret essence, his creation is holly. The poet is among those who can aspire at a higher spiritual life. In another psalm, Tudor Arghezi declared he had discovered the hard and poisoness taste for thought, that he understood the meaning of the words of the language which oscillates between concept and image. Mikel Dufrenne had also launched the idea that, by using the word, the poet discovers *a flesh, material characteristic, a rich taste that poetry gives us for tasting*, in speech [5]. Tudor Arghezi expresses this trans-linguistic/ trans-rhetoric aspect in a much inspired way in this poem: *Where are your fingers/ To look for the thorns in my wreath? / Your hip laid down in grass, / which plants hold/ And listen to the sigh in your bosom/ Of love conquered, while you die?*

Modern poetry always doubles the theme of death with that of love. Arghezi's poetry is courageous; it has a **secret centre**, which one can easily spot by following its sounds and visual perspective; which perspective is that? One should soon find that out, having browsed through T.S. Eliot's *The Waste Land* [6], which moves the world to the unreal, irradiating it with mysteries, which, as long as the world were a real one, would never radiate from it. Just like Eliot, Arghezi uses an original style, with great, deep roots from which artistic emotion bursts

out; this operates in: images, human events, historical tragedies, miracles or cruel acts, useless atrocities: *I went to see the Lord beaten on the cross/ Alone in the open field with crows and the sky's myrrh/ Looking at the sun as, full of blood, he died,/ With which he felt the same, originating from one root* (psalm). Arghezi's expressionism belongs to that of a suffering ego, of an incomplete ego, which accuses mankind of the most hideous crime of its existence. One has to deal with a ruined Christianity and Arghezi's ego is torn apart to its essence. It is that of a homo duplex who must *satisfy its satanic side in order to experience the holly side* – would Hugo Friedrich say – [7]. The dilemma of such a poetic modernity is that it feels tormented by the escape from reality, without believing in a content-determined transcendence and made up as meaning and not being able to create it: *Since the Holly Scripture was written/ You never stepped foot in here/ And years go by and centuries disappear/ Underneath you, underneath the sky* (psalm).

There is an essential imaginary, which truly comes from deep within. Tudor Arghezi demonstrated in the Romanian poetry, that, through a different kind of psalm, one could simultaneously exist in two plains, that of reality and the imaginary, in a world both real and fabulous. By taking the shine of his deities, of God Himself, of Jesus Christ, Arghezi contributed to crystallizing new myths because, - Lucian Boia says [8], the imaginary cannot be destroyed, can only be dislocated and recomposed in other shapes. I quote from other poems: *On horse back, riding the wind, like Prince-Charming,/ I browsed the country, up and down,/ But once getting to the peaks and crossed gulches,/ Conquering the height was not in reach.* Contradicting the myth of Prince-Charming and that of Icarus, the poet invents another myth – that of the unraveling of the God, following in Heidegger's footsteps: the German situated the essence of the truth within the internal fitting perimeter, thus unraveling to us as freedom. *This is the fact that – the let-to-be-being – Martin Heidegger insists [9] – is let lose from its hiding place.* Because – Martin Heidegger continues – *Freedom as a fact and an escape from the hiding of the being, has matched (s.m., I.P.B.) from the beginning, on an emotional side every association to its being as a whole.* Here is Arghezi: *I've been trying my whole life to chat to you for an hour/ And you were hiding from me as soon as I showed myself.* This inclination to feeling belongs to the East; the West is characterized by the factual nature of his actions. The feelings the European goes through in relation to destiny are genuine. The Indic man, who lives in the world, has a more deep relation to destiny. Tudor Arghezi's poetry is the result of a formidable tension between his European soul on the one side and Indic on the other; of an attempt to neutralize the two ontologically opposed ways: of pursuing the horizon and retreating from it: *Knowing you from only my feeling, / From confessions and secrets,/ I found myself thinking about you/ And felt better at heart./ My burdens seemed lighter,/ Like after a blessing,/ Thirsty and hungry for you,/ I rose to my grave singing.* Yes. The song is the ideal solution of such a duality. Because – Blaga thinks – the Romanian folk music *moves with an amazing safety down the lines of those intermediary tones...And what discretion in the melancholic modulations of this music of ours, in resemblance to the desperate excesses of Asia Minor's music, which in some respects, reassembles our own music.*

As the fundamentals of Arghezi's poetry rise from the Romanian folk literary tradition, one may say that Tudor Arghezi as a psalm writer is an organic synthesis between the cultural stylistic influences of the East and West. As a matter of fact, the Chinese art resembles the art of the French impressionism, through its love of hue. *The spatial horizon of Chinese art – Lucian Blaga considers[10] – is that which is successively built from places, which almost always ask for the viewers to watch; the spatial horizon of impressionism is that of the infinite perspective.* I have included this fragment from Lucian Blaga studies in my work because the Chinese feeling of destiny is more neutral.

Arghezi managed such a performance as to both contemplate and be factual, inviting us to treat his work as literature, as a fictional trans-rhetoric structure, whose elements and order

are determined by different trans-textual requirements. Tudor Arghezi also experienced the onto-theological tradition, which had newly been infiltrated in science, literature and politics, but freed himself from it in due time: *Caught between imagination and the wave of ghostly apparitions/ I am afraid to find answers, and I lay hidden/ From the round, sparkling eye/ But the soul prays on the bare rock:/ Help me, Father; escape my doubt* (the Psalm writer). The poet wants something else. Richard Rorty says he is *a moral identity and private autonomy* [11]. Therefore, The Romanian wants to understand God, from its hermeneutic labyrinth of signs. Rorty would say that Arghezi's ego invents itself, thinking of inhumane thoughts, in the sense that, a poet like him, had to have thoughts that no human being had had before him, to write special books, different from any written before, by using a different vocabulary from that of his own kind: To read the poetry *Do you believe the fairytale* [12], another of Arghezi's masterpieces and try to interpret it as I have tried to do with his poems. Tudor Arghezi is a paradox writer, with a lyric discourse in which the transpersonal ego [13] cancels the arbitrary of any cultural shape through an absolute immanence (meaning one that includes its transcendence) and the hyperemic ego calls for the binding of the metaphysic and biologic, the expression of an ego which carries within signs from beyond itself, but cannot go over the boundaries of his own body (this is the essence of the expressionist poetics). The situation of Arghezi psalms corresponds to the double meaning of the truth of the being, conditioned on the one side by the limits of its own human condition, and the other side by its own onthic and/or axiological transcendence [14].

Bibliographical notes:

[1]. Tudor Arghezi: *Lyrics*, preface by Mihai Beniuc, S.P.L.A. Publishing, 1959, Bucharest, 763 pages (see p. 26, p. 30, p. 36, p. 39, p. 45, p. 50, p. 55, p. 59, p. 66, p. 88, p. 93, p. 98, p. 103, p. 109, p. 112, p. 128, p. 175, p. 199, p. 233, p. 246, p. 309, p. 341, p. 663, p. 730);

[2]. Francis Fukuyama: *The end of history and the last man*; translated by Mihaela Eftimiu, Paideia Publishing; 1992, p. 32 (*Nietzsche's alternative obligates one to part with the lustful part of the soul*);

[3]. Friedrich Nietzsche: *So said Zarathustra. A book for everyone and nobody at the same time*; introduction, post face and translated by Ștefan Augustin Doinaș; Humanitas Publishing, Bucharest, 1994, p. 187;

[4]. Nikolai Berdiaev: *Spirit and freedom. A Christian philosophy trial*; post face by Gheorghe Vlăduțescu; Paideia Publishing, 1996, Bucharest; see the *introduction*, pp 9-22;

[5]. Mikel Dufrenne: *The poetic*; forward and translation by Ion Pascadi; Univers Publishing, Bucharest, 1971, (see *the poets faces*), pp 129-151;

[6]. See Lazăr Popescu's essay: *An interpretation of the empty land*, in *Three critical exercises*, Universitaria Publishing, Craiova, 2007, pp 7-68. (*One can speak of an archaeological writing at both Eliot and Arghezi and o an archi-voice*);

[7]. Hugo Friedrich: *The structure of the modern lyrics*; in Romanian by Dieter Fuhrmann; forward by Mircea Martin; Univers Publishing, Bucharest, 1998, p. 43;

[8]. Lucian Boia: *For a history of the imaginary*; translated from French by Tatiana Mochi; Humanitas Publishing, Bucharest, 2006; pp 56-96;

[9]. To see in integrum: *About physis at Aristotle*, in Martin Heidegger: *Milestones on the road of reason*; translated and introductive notes by Thomas Kleininger, Gabriel Liiceanu, Political Publishing, Bucharest, 1988, pp 211-273;

[10]. Lucian Blaga: *Culture's trilogy. Horizon and style*, forward by Dumitru Ghișe; P.L.U. Publishing, Bucharest, 1969; (the stylistic matrix, p. 104);

[11]. Richard Rorty, Gianni Vattimo, Santiago Zabala: *The future of religion, solidarity, charity, irony*; translated from Italian by Ștefania Mincu, 45 parallel Publishing, 2008, (see *Anticlerical and theism* by Richard Rorty, pp 39-56);

[12]. Tudor Arghezi – the quoted edition, p.316, (*The wonders come out of the full caves/ Before the springs should get to you.//...// You telling story after story/ Don't worry, you will get it done//...// And I turned back their stories...*);

[13]. See Ion Popescu-Brădiceni: *The metaphysics of trans-modernism (Forward and Hierarchy concepts about the being, limited towards its infinity by religion, philosophy and art*, pp 6-14 and pp. 229-244;

[14]. Alexandru Boboc: *Knowledge and comprehension. Hermeneutics and the human sciences*; Paideia Publishing, 2001, p. 165.

A HEALTHY MIND MAKES THE BODY HEALTHY – OR AN APOLOGY FOR MAN'S MENTAL HEALTH

Florin Vârlan

Assist. Prof., PhD., Valahia University, Târgoviste

Abstract: We are living times when disease has become a subject as scary as it is obsessive. We hear people talking around us more and more about various forms of cancer – this disease of the century, whose cure is hard to find. Its weight burdens not just the body, ruining it, but also the psychic, disarming the sufferer and isolating him from the others. This is why I consider that, in order to face such a tense and discouraging state, it is necessary to understand what man is and how disease ought to be received. Only understanding man as body and soul and bringing into light the influence of the soul's integrity on physical health, can one offer to the man of our days the hope of a brighter life, although shadowed by the presence of a merciless disease. Such an attitude relies on faith in God – our Creator and Healer – and is built on the awareness regarding the state of sin darkening the soul, which needs to be freed by repentance. The Church, by its divine services, especially by the Mystery of the Confession of Sins, offers the chance of the meeting of the physically and spiritually ill man with God – “the Doctor of our souls and bodies”, so that by this relation man may receive bodily but especially spiritual healing.

Key words: psychic, mind, soul, disease, healing.

Introduction

Man is body and soul. They are not two isolated entities put together but perfectly compatible realities, interdependent, meant to live as a single unitary entity, which we call hypostasis or human person. This reality of the existence of the two elements and the mystery of their union is the key letting us understand man in his entirety and the human life with all its complexity. Accepting this truth also entails admitting the fact that, by the body, man is connected to matter, to the earth, and, by the soul, he is connected to God, in Whose Image man was created and to Whose likeness man is called (Genesis 1: 26 - 28). And since God is Spirit (cf. John 4: 16), this means that this unity body-soul needs to attain a state of high spirituality, which can only be realized in a close relation with the Divinity and only if the body lets itself led by the soul.

According to the Church Fathers, that breath of life that embraced the body penetrating in each of its small parts is the rational power which, having the body members in its service, as if they were some tools, operates them according to its will¹. For example, we shall quote Saint John of Damascus (7th-8th century): “The soul is a living substance, simple, non-corporeal by its nature, invisible to the physical eyes, immortal, rational, spiritual, shapeless; it serves itself of an organic body and gives it the power of living, growing, feeling and giving birth. It

¹ SF. IOAN GURĂ DE AUR, *Scriseri – partea întâi. Omilii la Facere (I)*, in vol. PSB, nr. 21, translated by Pr. Dumitru Fecioru, E.I.B.M.B.O.R., București, 1987, p. 145.

does not have a spirit separated from it, but its spirit is its cleanest part. Because the spirit is in the soul what the eye is for the body”².

Also according to the patristic tradition, the soul, one in essence, has three main faculties: the *mind* (gr. νοῦς), as potential of all the acts of knowledge and thinking; *appetite* (gr. ἐπιθυμία), as potential of all the desires and lusts and *the potential of irascibility or anger* (Gr. θυμός), which concerns the acts of courage, of manhood³. Thus, we find in St. Macarius of Egypt (4th century), an answer to the question “Is the mind something and the soul something else?”, where he says: “Just as the members of the body, although many, compose a single man, similarly the members of the soul, although many: mind, conscience, will, thoughts that accuse and thoughts that defend, are, all, nevertheless, comprised in an entirety: they are members of the soul, and the inner man is but a single soul”⁴. In this sense, reason would be but a function of the mind.

Often, the Holy Fathers alternatively use the terms “mind” and “heart”, the heart being a sort of center of the mind or of the soul, and the mind, the center of man. We take as an example the word of St. Diadochos of Photiki (5th century), who, speaking about the Holy Baptism, affirms that by this Mystery “the grace of God settles in the very depth of the soul, namely in the mind”, so that from here, “from the depth of the heart, we may feel the divine love when we are thinking ardently about God”⁵.

We gave these examples to render the way the Holy Fathers understood the *mind* as superior level of the soul, whose center is in the heart and which, being the innermost part in us, the most intimate part in us, is identical to the depth of the heart.

According to the interpretation of the Greek patrologist John Romanidis, the mind represents “that mental energy exerting its function in the heart of the spiritually healthy man”⁶. This energy represents a single action of the soul working in the brain as *reason* and in the heart as *mind*. Thus, the same organ, the *mind*, exerts a rational work, started from the brain, which leads man to understanding, interpreting and rendering the surrounding reality and at the same time has a noetical action, started from the heart, which leads man to attaining his aim: seeing God. “Blessed are the pure in heart, for they shall see God” (Mt. 5: 8), as the Savior Jesus Christ will say, referring to those who accomplish all the virtue and have no evilness at all in their souls.

In conclusion, we can say that “in man, the soul and the body influence each other mutually without any of them being reduced to the other ... the soul is in the elements that compose the body, yet is not confounded with them, and the body, in its turn, despite being ineffably united with the soul, does not lose its quality of body”⁷.

The mind and its influence on the body

We identify, therefore, in the patristic thinking, a certain interdependence between some functions of the body and their application in the action of the soul, in the sense that man’s somatic reality lends various functions to the reality of the soul. Thus, “the heart and the brain, considered organs of the body, in point of their vital functions, become - in the ascetic and

² SF. IOAN DAMASCHIN, *Dogmatica*, translated by Pr. Dumitru Fecioru, Editura SCRIPCA, București, 1993, p. 60.

³ PR. PROF. DR. DUMITRU STĂNILOAE, *Spiritualitatea ortodoxă: Ascetica și Mistica*, E.I.B.M.B.O.R., București, 1992, p. 71.

⁴ SF. MACARIE EGIPTEANUL, *Scrieri. Cele cincizeci de omilii duhovnicesc*, translated by Pr. Constantin Cornițescu, in col. PSB vol. 34, EIBMBOR, București, 1992, p. 126.

⁵ DIADOH AL FOTICEII, *Cuvânt ascetic*, in *Filocalia*, vol. I, translated by Pr. Prof. Dumitru Stăniloae, Ed. Humanitas, București, 1999, p. 371.

⁶ PĂRINTELE IOAN ROMANIDIS, *Teologia Patristică*, translated by Ion Marian Croitoru, Ed. Bibliotheca, Târgoviște, 2012, p. 25.

⁷ PR. DR. VASILE RĂDUCĂ, *Antropologia Sfântului Grigore de Nyssa*, EIBMBOR, București, 1996, p. 91.

noetical language - spaces, areas or centers where organs that do not have a material, but spiritual structure, operate, as is the mind in the heart and the reason in the brain”⁸.

Among the teachings of our Savior, we find these, as well: “The lamp of the body is the eye; if then your eye is healthy, your whole body will be filled with light, but if your eye is evil, your whole body will be filled with darkness.” (Mt. 6: 22-23). Their meaning shows that the eye is for the body what the mind is for the soul; and just as when one is blind, one is in a state of total disorientation, it happens similarly with the soul, when the mind loses its normal functionality. Therefore, just as we endeavor to have our physical eyes healthy, similarly we need to take care to have our mind purified from thoughts that distort it. We deduce, therefore, that the influence of the mind on the body takes place by virtue of the relation existing between the soul and the body, because a mind troubling the soul makes the life of the body dysfunctional, as well.

The mind, as the central part of the soul, has the capacity not just to seize the existence of the relation of interdependence between the soul and the body, but also to integrate the body in this unity, in the sense that it holds that power connecting the body to the soul and on which its harmonious organization and support depend. Describing the creation of man, the Holy Scripture shows that after the body was formed from the earth, God “breathed into his nostrils the breath of life and man became a living being” (Gen. 2: 8). The interpretation that we find for these words shows the fact that the breath of life represents the very nature of the soul, but also the power that gives life (sets into motion) the members of the body. In other words, the body offers a concrete framework of life for the soul, the life of the soul is part of the life of the body.

The health of the body and the health of the mind

The existence of two realities of the human person – the body and the soul, further leads to the idea of physical health and of the health of the soul, and at the same time to the existence of diseases of the body and diseases of the soul. What are the diseases of the body? This is a well-known aspect, dysfunctionalities of the body. What are the diseases of the soul? These concern, on the one hand, our psychological universe, those dealing with the rational side (exaggerate development of the imagination, memory dysfunctions, logic problems, phobias related to certain objects etc.), and, on the other hand, we have the spiritual diseases, which represent those dysfunctionalities appeared in our relationship with God. Under the burden of sin, the soul lives the feeling of guilt, of sadness, of an endless torment, a state manifested as well by some dysfunctionalities of the body.

Disease as dysfunctionality did not exist since the beginning in the human nature, but intervened after the ancestral sin, as a consequence of the departure of the grace of Life, therefore it concerns the spiritual side, yet it has visible manifestations in the bodily side. A man can suffer from physical, psychological and spiritual diseases, which may be or may not be connected, in the sense that the health of the soul does not always entail the health of the body, just as the state of physical health is not necessarily the consequence of a spiritual health. We meet situations in which people with a morality beyond reproach are not exempted of physical suffering, just as there are some with an immoral, fallen life, yet with solid health.

However, one can note a direct relation between the spiritual and the physical health, in the sense that a physical disease can have a spiritual cause. For instance, when we have a sinful passion, for instance gluttony, when we eat a lot, we make room for certain diseases, such as the cardiac ones, problems of the circulatory system; at the same time, when we get angry, certain dysfunctions occur in the organism, as it happens as well when we are overwhelmed by stress; alcohol consumption triggers psychological problems etc. At the same time, certain

⁸ PĂRINTELE IOAN ROMANIDIS, *op. cit.*, note 8, p. 26.

research works have made it possible to realize that the people open to the religious and living the faith authentically are less prone to depression and anxiety states, also having better stress management skills.

A cause of certain diseases can also be the influence of the devil, the existence of certain sinful passions disclosing the work of evil, in many of these cases getting to paranoia⁹ or even suicide. In the Holy Evangels we find numerous situations in which certain diseased people were healed by our Savior, at the moment of the healing the eye witnesses noticing that the problem was a demonization¹⁰. These situations must be dealt with a lot of responsibility and one must not exaggerate. It may happen for certain people to be demonized, yet one cannot explain all the diseases by demon-possession, especially that there is a very sensitive line between some psychological diseases and the spiritual diseases¹¹. Since in the relation spiritual father - believer, one can meet all kind of diseases, I think it absolutely necessary to turn to psychotherapy as well.

Regarding healing, one must take into account the fact that He Who made man has the power to restore his health, as long as man reenters his normal, natural relation with his Creator. One must not ignore the help of the doctor, who receives his calling as a divine gift, as the wise man says: "Give doctors the honor they deserve, for the Lord gave them their work to do" (Jesus Syrach 38: 1), yet the medical skills need to be supported by a strong faith manifested by the tear of repentance. Repentance is indispensable for a complete healing, which can only be realized with the help of the divine grace, which the diseased person receives by means of the Church Mysteries, meant to restore the human person entirely: body and soul.

If the spiritual treatment (the way of repentance) is not assumed with full confidence and followed all the way through until the end, there can be side-effects and even death. Saint Paul the Apostle speaks about such a situation when he writes to those of the city of Corinth showing the attitude one must have toward the Holy Communion: "Whoever, therefore, eats this bread or drinks this cup of the Lord in an unworthy manner will be guilty of the body and blood of the Lord. A person should examine himself, then, and so eat of the bread and drink of the cup. For the one who eats and drinks without discerning the body eats and drinks judgement on himself. That is why many of you are weak and sick, and quite a few are dead" (1 Corinthians 11: 27-30).

On the benefit of the presence of grace in the diseased body, St. James the Apostle speaks when he describes the Mystery of the Holy Oil, whose aim is to heal the soul and the body: "Is anyone among you sick? He should call for the elders of the church and have them pray over him, anointing him with oil in the name of the Lord; and the prayer offered in faith will restore the one who is sick and the Lord will raise him up. And if he has committed sins, he will be forgiven. Therefore confess your sins to one another and pray for one another so that you may be healed. The active prayer of a righteous person has great power" (James 5: 14-16).

We distinguish, from the text above, the importance of the Mystery of the Holy Confession for the diseased man, but also the necessary presence of the priest in his life, whose role is to guide and help the diseased person to find the profundities of repentance and to recover his own dignity of immortal being, called to deification¹².

⁹ Situation rendered by the expression: "the devil took away his mind" (Rom. "i-a luat diavolul mințile").

¹⁰ See: the healing of the lunatic son (Mark 9: 14-29) or the healing of the crippled woman (Luke 13: 10-17).

¹¹ See the case *Tanacu*, when a priest avoided consulting a psychiatrist, considering that he can solve the situation by approaching it only from a spiritual perspective.

¹² DR. DMITRI AVDEEV, *Când sufletul este bolnav*, translated by Adrian and Xenia Tănăsescu-Vlas, Ed. Cartea Ortodoxă, București, 2005, p. 39.

Conclusions

The mind is a mystery, just as the entire psycho-somatic human structure remains a mystery. It is put in relation with the soul, being understood both as the set of intelligible thought and images, namely the work and its energy, but also as the essence of the soul, the heart or the principle of the person's unity.

"The human soul is Christian by nature", as a Christian apologist said (Tertullian), showing the need to pay special attention to the care for the spiritual life. Man, aware of his double composition, will give the same attention to the health of the soul as he does to the health of the body (if not more), at the same time persisting in his endeavor towards the healing of the soul, as he does for the body.

A spiritual approach of the disease can only do good, this thing exhorting all man, all the more the diseased one, to pray to reinforce his spiritual powers. Knowing the importance that we need to give to the health of the mind, especially seen under its spiritual aspect, we realize how necessary the relation with the healing grace that we receive by the prayers of the Church, especially by the Holy Mysteries, is. Certainly, this attitude does not diminish the medico-biological approach of the health condition and, moreover, does not exclude the intervention of the doctor. The doctor and the priest work together with God for the healing of the mind and of the soul of the diseased person.

BIBLIOGRAPHY

- *Biblia sau Sfânta Scriptură*, E.I.B.M.B.O.R., București, 2008
- *Sfânta Scriptură sau Biblia jubiliară a Sfântului Sinod*, ediție jubiliară, diortosită de Î.P.S. Bartolomeu Anania, E.I.B.M.B.O.R., București, 2001
- DIADOH AL FOTICEII, *Cuvânt ascetic*, in *Filocalia*, vol. I, translated by Pr. Prof. Dumitru Stăniloae, Ed. Humanitas, București, 1999
- SF. IOAN GURĂ DE AUR, *Scrieri – partea întâi. Omilii la Facere (I)*, in vol. PSB, nr. 21, translated by Pr. Dumitru Fecioru, E.I.B.M.B.O.R., București, 1987
- SF. IOAN DAMASCHIN, *Dogmatica*, translated by Pr. Dumitru Fecioru, Editura SCRIPCA, București, 1993
- SF. MACARIE EGIPTEANUL, *Scrieri. Cele cincizeci de omilii duhovnicesc*, translated by Pr. Constantin Cornițescu, in col. PSB vol. 34, EIBMBOR, București, 1992
- AVDEEV, DR. DMITRI, *Când sufletul este bolnav*, translated by Adrian and Xenia Tănăsescu-Vlas, Ed. Cartea Ortodoxă, București, 2005
- RĂDUCĂ, PR. DR. VASILE, *Antropologia Sfântului Grigore de Nyssa*, EIBMBOR, București, 1996
- ROMANIDIS, PĂRINTELE IOAN, *Teologia Patristică*, translated by Ion Marian Croitoru, Ed. Bibliotheca, Târgoviște, 2012
- STĂNILOAE, PR. PROF. DR. DUMITRU, *Spiritualitatea ortodoxă: Ascetica și Mistica*, E.I.B.M.B.O.R., București, 1992

POUR UNE DÉFINITION DE L'IDIOLECTE

Anca Lungu Gavril

Phd Student, "Alexandru Ioan Cuza" University, Iași

Abstract: The paper makes a synthesis of definitions given by linguists about the concept called IDIOLECT and presents pros and cons whether it should be considered a scientific notion to be researched as one. All definitions include terms like - individual, language, singularity, behaviour -, and linguistic works analyse language starting from its first material reality which is the individual speech. Some French researchers tried to find the reasons why the idiolect is minimized, to conclude that it derives from its vagueness and the impossibility to identify and theorize its characteristics (Détrie, Remi-Giraud), while others stated that the idiolect is always characterized by Repetition and Singularity (Barberis). Opposing idiolect to already recognized other scientific notions like Style, Sociolect or Dialect represents a key argument to making out of language a polylecte formed of numerous idiolects.

Keywords: idiolect, language, style, individual, singularity

Concept linguistique et sociolinguistique, l'idiolecte (nom d'origine grecque) implique deux composantes : un individu et une langue. Notre recherche particularise l'individu à un personnage (l'idiolecte de personnage) et la langue à celle française, plus précisément le français au début du XX^e siècle.

Pour s'en faire une idée aussi exacte que possible, en voici quelques définitions données par des ouvrages spécialisés ou de popularisation :

1. *Dictionnaire de linguistique*, Jean Dubois et al., Larousse, 1994

“ On désigne par idiolecte l'ensemble des énoncés produits par une seule personne, et surtout les constantes linguistiques qui les sous-entendent et qu'on envisage en tant qu'idiomes ou systèmes spécifiques ; l'idiolecte est donc l'ensemble des usages d'une langue propre à un individu donné, à un moment déterminé (son style). La notion d'idiolecte met l'accent sur certains caractères particuliers des problèmes de la géographie linguistique : tout corpus de parlers, dialectes ou langues n'est représentatif que dans la mesure où il émane de locuteurs suffisamment diversifiés ; mais c'est, au moins au départ, sur des bases non linguistiques que sont choisis ces locuteurs et les énoncés qu'ils produisent ; même si le chercheur relève pour un parler donné des énoncés en nombre suffisant de tous les locuteurs rencontrés dans l'aire étudiée, il postule implicitement que ces locuteurs ont le même parler. La notion d'idiolecte implique, au contraire, qu'il y a variation non seulement d'un pays à l'autre, d'une région à l'autre, d'un village à l'autre, d'une classe sociale à l'autre, mais aussi d'une personne à l'autre. L'idiolecte est au départ la seule réalité que rencontre le dialectologue.

2. Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, Trésor de la Langue Française Informatisée

idiolecte (anglo-amér. *idiolect*, du gr. ἰδίοϛ et de [*dia*]lect « dialecte », empr. du fr. *dialecte*), subst. masc. « Langage particulier d'une personne, ses habitudes verbales; le langage en tant qu'il est parlé par un seul individu » (Martinet ds Thinès-Lemp. 1975). *P. ext.* « Le langage d'une communauté linguistique, c'est-à-dire d'un groupe de personnes interprétant de la même façon tous les énoncés linguistiques » (R. Barthes, *Élém. de sémiologie*, 1964 ds Thinès-Lemp. 1975).

3. Larousse.fr : “Ensemble des variantes d'une langue propres à un individu donné.”

4. le-dictionnaire.com : (linguistique) “particularité d'un langage parlé par un seul individu.”

5. Dictionary.com : “the variety or form of a language used by an individual; a person's individual speech pattern.”¹

6. Dictionary.cambridge.org: “the form of a language that a particular person speaks.”²

7. <http://www.merriam-webster.com>: “the language or speech pattern of one individual at a particular period of life.”³

8. Oxforddictionaries.com: “The speech habits peculiar to a particular person: ‘in his strange idiolect, he preferred to call angels *angelicals*’.”⁴

9. Georg Melika, *The structure and location of the idiolect*, Editura Alba, Philologica Jassyensia

“L’idiolecte est compris comme la langue de la personne, étant une des formes de l’existence des idiomes.”

10. Wikipedia.org : “Idiolect is an individual's distinctive and unique use of language including speech. This unique usage encompasses vocabulary, grammar, and pronunciation. Idiolect is the variety of language unique to an individual. This differs from a dialect, a common set of linguistic characteristics shared among some group of people.”⁵

Dans les *Cahiers de praxématique* 2005, parus aux Presses universitaires de la Méditerranée, un groupe de chercheurs se sont penchés sur le concept, prenant comme point de départ l’idée qu’il serait sous-évalué et pas assez analysé, puisqu’il parle “du singulier dans le langage” (Jacques Bres, 2005, Université de Montpellier III). Il fut traité en dialectologie, en sociolinguistique, en linguistique énonciative, en analyse du discours, en sémantique des textes, tout en restant néanmoins assez “flou”.

Le premier à en avoir avancé une définition et qui le nomma comme tel fut le linguiste américain Bernard Bloch en 1948 : “le discours d’une personne qui parle d’une seule chose à une même personne pendant un temps limité” (Labov, 1976 apud Détrie, 2005:7). Charles F.

¹ La variété ou la forme d’une langue employée par un individu ; la manière individuelle de parler d’une personne. (la traduction des notes est la nôtre)

² La forme d’une langue parlée par une certaine personne.

³ Le modèle de langue ou du parler d’un individu à un moment donné de sa vie.

⁴ Les habitudes langagières propres à une personne : “dans son étrange idiolecte, il préférerait appeler les anges *angelicals*”.

⁵ L’idiolecte est l’emploi unique et distinct qu’un individu fait de la langue, y compris du parler. Cet emploi unique comprend le vocabulaire, la grammaire et la prononciation. L’idiolecte est la variété de la langue spécifique à un individu. Il est différent du dialecte, une série de caractéristiques linguistiques communes partagées par un groupe.

Hockett y voit “l’ensemble des habitudes qui caractérisent le parler d’un individu appartenant à une collectivité linguistique donnée” (1958, New York, apud Détrie *ibid.* 8). Nombreux savants comme Georges Mounin, Alain Colin, Catherine Kerbrat-Orecchioni, Olivier Ducrot s’en occupèrent et leurs définitions présentent des points communs, les mots employés étant très souvent des synonymes, du type *ensemble/comportement/compétence/façon, particulier/ propre/ caractéristique, locuteur /individu /sujet/ individuel, linguistique/langue/langage/usage linguistique/parler*, etc. (Détrie, *id.*).

A l’avis que tout ce qui existe dans le discours n’est qu’idiolecte s’oppose la notion saussurienne de la Langue comme unique réalité en linguistique, ainsi que celle de Jakobson qui met en avant les aspects communs que deux soi-disant idiomes devraient partager pour que la conversation puisse avoir lieu. Ce sont les traits communs qui forment la base du langage et non pas l’idiolecte “La propriété privée dans le domaine du langage, ça n’existe pas : tout est socialisé” (Jakobson, 1963). Détrie, en échange, n’y voit pas de fiction, mais une “opacité qui témoigne de la relation (passionnelle) de l’énonciateur à son énonciation” (*ibid.* 61). En d’autres mots, les locuteurs, selon Jakobson, ne pourraient s’entendre sans ce qu’il y a de général dans la langue, alors que Détrie traduit la difficulté de saisir l’idiolecte comme un phénomène réel par la relation particulière que le locuteur établit avec ce général dans la langue, par une appropriation subjective des formes (les mots, les sons, les combinaisons lexicales) qui implique l’affectif et une certaine vision du monde. L’idiolecte serait ainsi constitué d’éléments communs avec, en plus, des *variations* qui marqueraient le parler propre à un individu, et cette définition fait de la langue un *polylecte* (*ibid.* 9).

Michael Riffaterre compare les notions de style et d’idiolecte, souvent confondus en raison des singularités langagières que les deux supposent. “Loin de chercher à le définir par opposition à l’idiolecte, il faut considérer le style *comme l’ensemble de l’idiolecte*” (apud Détrie 2005:10), ce qui rejoint la position de Roland Barthes qui, vers 1970, affirmait que l’idiolecte ne serait “qu’une base de matérialité linguistique nécessaire” (Détrie, *id.*) et donc inclus dans le style.

De son côté, François Rastier analyse le concept dans des discussions sur la sémantique des textes et le conçoit comme l’un des “trois degrés de systématisme linguistique de la textualité” (*id.*), ensemble avec le dialecte (“palier de la fonctionnalité de la langue” *ibid.* 62), et le sociolecte (“pratique sociale groupale”, *id.*). “On peut appeler *idiolecte* l’ensemble des régularités personnelles ou ‘normes individuelles’ dont les dispositions particulières de l’émetteur témoignent” (Rastier, 2001, *ibid.* 10), faisant ainsi de l’idiolecte la notion clé de la “redéfinition linguistique du style” (*ibid.* 11).

Toujours pour soutenir sa position, Catherine Détrie considère que notre notion est “un cache-misère théorique”, qu’elle “pose davantage de questions qu’elle n’en résout”, qu’elle constitue “un terrain encore en friche”, “délibérément ignorée par les linguistes” (*id.*). La relation que l’idiolecte entretient avec le sociolecte apparaît comme étant essentielle, se montrant réciproque, vu qu’un ensemble d’idiolectes met en commun des spécificités formant un sociolecte, mais qu’également, chaque individu emprunte au “matériau langagier à la disposition des locuteurs” (*ibid.* 12) ce dont il a besoin pour singulariser son parler. Tout comme le style, considère Détrie, perçu comme un écart et une quintessence du singulier par les théoriciens, l’idiolecte mérite aussi d’être vu comme “une notion scientifique”. Son analyse plus poussée dissiperait la confusion faite avec le style, car l’idiolecte suppose ‘un autre palier d’appréhension de la parole’ (*ibid.* 13) et constitue un vrai problème scientifique méritant d’être inscrit dans les sciences du langage.

Dans la même étude, Sylvianne Rémi-Giraud définit l'idiolecte comme "une négociation entre la performance individuelle et la compétence collective" (ibid. 15), y voyant un concept paradoxal : malgré un accord relatif sur sa définition (des traits linguistiques spécifiques à un individu/une collectivité, une production personnelle), dès que l'on doit en relever les traits linguistiques, la simplicité disparaît. Il est à la fois "d'une relative stabilité définitionnelle et d'un flou" (Rémi-Giraud, 2005:117), ce qui pourrait expliquer le rejet que d'autres linguistes en font à le minimiser et à ne pas lui accorder de place importante dans la recherche.

Deux traits marquent de façon essentielle l'idiolecte :

- la *singularité* ou la différence, l'unicité, qui devient plus explicite en discours oral par la voix, la mimique, l'apparence physique, les pauses (Barberis, 2005:163), et

- la *réitération* qui "préside à la mémorisation et à la reconnaissance des particularités idiolectales" (ibid. 161) de l'individu, c'est-à-dire des traits récurrents dans son parler.

Pour déceler un idiolecte, Barberis suggère ainsi à délimiter des éléments qui diffèrent d'autres emplois langagiers et qui à la fois se répètent. Ces éléments se font visibles par la fréquence, c'est par la réitération que la spécificité saute aux yeux, une répétition en directe relation avec la personnalité du locuteur, son milieu, ses unicités en tant qu'individu. "L'idiolecte résiderait alors dans une façon de dire dont le caractère répétitif permet la réduction au singulier"; conclut Détrie (56). Il devient explicite lorsqu'on peut affirmer "*comme tu dis, comme un tel dit*" (ibid. 57), "*comme j'aime à dire, je dis bien, ce que j'appelle, avec mes mots*" (ibid. 60) et pose ainsi la question de l'altérité (ibid. 73), le syntagme *individuation idiolectale* s'avérant redondant. Dans la répétition qui donne forme à un idiolecte, Alain Rabatel voit une langue de bois dans laquelle le personnage ou le locuteur est enfermé (2005:101).

Le caractère de singularité oblige à traiter la notion et de la perspective sociologique et de celle stylistique. Afin de mettre un point à la dichotomie idiolecte/vs/style, Détrie (53) souligne que le style mène à l'effet stylistique, qu'il marque le discours de manière volontaire au niveau de la *forme*, alors que l'idiolecte apporte au lecteur notamment des informations sur la *personne* (dans notre cas, le personnage). La différence consiste dans la chute de l'accent dans un texte et dans le fait que l'idiolecte met en vedette des aspects psychologiques et sociologiques, tandis que le style a plutôt à voir avec l'esthétisme de la langue. Pour soutenir ses dires, Détrie rappelle les recherches de Mikhaïl Bakhtine et de Charles Bally portant sur l'expressivité : le style est pour Bakhtine "un élément définitoire du *genre de discours*" (id.) et il appartient au domaine de la littérature, alors que Bally considère que tout devient affectif, donc particulier dans la langue, ce qui ne se rattache pas au domaine de la littérature, mais à la communication tout court. L'idiolecte privilégie l'individuel et constitue un premier temps de singularisation, alors que le style en est le deuxième, "une retombée de la singularisation" selon Détrie (54).

De tous ces propos, nous retenons que l'idiolecte est un concept dont peu d'exégètes se sont occupés et sur lequel ils ne tombent pas d'accord à lui octroyer une place dans les recherches savantes. Bien que ses définitions regroupent des éléments communs et que toutes incluent les idées de langue, d'individuel, d'unicité, de différence, de spécificité, d'habitudes et de particularités verbales, certains scientifiques voient dans la langue (le parler collectif) en tant que phénomène général l'unique réalité (de Saussure, Jakobson), alors que d'autres considèrent la langue un ensemble de particularisations, un *polylecte* regroupant tout ce que les parlars

individuels (les idiolectes) aient jamais exprimé (Détrie, Bally), et l'idiolecte comme l'unique réalité (du moins, au départ) pour le dialectologue (Dubois). Pour Détrie et Rémi-Giraud, ce rejet du concept de l'idiolecte vient du flou à en délimiter les caractéristiques, tandis que Barberis souligne comme éléments essentiels aidant à son identification ces deux traits, la *singularité* et la *répétition*, qui se trouvent en relation biunivoque, puisque la singularité d'un discours devient visible par la répétition, et que la réitération marque le discours de singularité. S'il est pénible de définir l'idiolecte, nous pouvons au moins affirmer ce qu'il n'est pas. Le flou se dissipe avec l'opposition idiolecte/ *style* : Dubois met le signe égal entre les deux, parce qu'ils font appel à l'écart et aux particularités dans le discours, mais le contraste avec le style nous attire l'attention sur le fait qu'il n'a rien à voir avec la littérature, avec la forme de la langue, avec l'esthétisme ou la notion de genre dans le discours, mais qu'il tient plus de la personne, de son affect, de son expérience dans le monde, de sa psychologie et de son milieu. Barthes, Rastier et Riffaterre font de l'idiolecte une notion tributaire du style, tandis que Détrie voit dans les deux des degrés différents de singularisation du discours, militant ainsi en faveur de la reconnaissance de l'idiolecte. L'opposition avec le *dialecte* et le *sociolecte* (qui représentent des niveaux collectifs de la langue) promeut l'idiolecte en tant que *-lecte* à part, en tant que notion méritant le qualificatif de scientifique, auquel l'affectif, le psychologique et le sociologique viennent donner du poids à l'intérieur du domaine linguistique.

BIBLIOGRAPHIE

BARBERIS, Jeanne-Marie, *Les moments, les lieux et leurs hommes: la construction d'un idiolecte en discours oral*, Cahiers de praxématique, 44, 2005, pp. 143-168, Presses universitaires de la Méditerranée

DÉTRIE, Catherine, *La dynamique idiolectalisante, entre singularisation et réitération*, Cahiers de praxématique, 44, 2005, pp.51-76, Presses universitaires de la Méditerranée

DÉTRIE, Catherine et Franck NEVEU, *Présentation*, Cahiers de praxématique, 44, 2005, pp.7-16, Presses universitaires de la Méditerranée

DUBOIS, Jean et all, *Dictionnaire de linguistique*, 1994, Larousse

RABATEL, Alain, *Idiolecte et représentation du discours de l'autre dans le discours de l'ego*, Cahiers de praxématique, 44, 2005, pp.93-116, Presses universitaires de la Méditerranée

RÉMI-GIRAUD, Sylvianne, *La chatte et l'idiolecte*, Cahiers de praxématique, 44, 2005, pp.117-142, Presses universitaires de la Méditerranée

TRANSLATING RELIGIOUS TEXTS. OVERCOMING CHALLENGES

Ana-Maria-Cristina Butnariu

PhD. Student, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: It is common knowledge that religion and its particular characteristics have been the object of heated debate worldwide. Scholars from various related domains as well as ordinary people have continually sought to identify the nature of religion and establish a series of criteria in order to define and characterize it as accurately as possible.

*When it comes to identifying the origins of the term religion, Carl Olson (2011: 1), currently a permanent fellow of Clare Hall, University of Cambridge, pinpoints that religion derives from the Latin *religio*, which originally refers to the human fear of God or other divine beings.*

In the field of Translation Studies, texts dealing with religion have also been subject of controversy. Catching a glimpse of the characteristics of the religious register has become a necessary endeavour, especially since one of the most important aspects to discuss is its profound conservative tendency. Nowadays, when religion has become a crucial factor of conflict and even war, religious texts must be tackled with wisdom and discernment.

Moreover, there are cases when the religious texts are strewn with biblical quotations and patristic references, in order for the text to be more credible and have a higher level of authority. In such particular situations, translators have to tinker with the text more, in order to preserve the original characteristics and provide a faithful translation.

Last but not least, translators can resort to various translation strategies, especially the ones put forward by the Canadian linguists Jean-Paul Vinay and Jean Darbelnet.

Keywords: religion, strategies, challenges, conflict, solutions.

It is common knowledge that religion and its particular characteristics have been the object of heated debate worldwide. Both scholars from various related domains and ordinary people have continually sought to identify the nature of religion and establish a series of criteria in order to define and characterize it as accurately as possible.

First and foremost, when it comes to identifying the origins of the term *religion*, Carl Olson (2011: 1), Professor of Religious Studies at Allegheny College, currently a permanent fellow of Clare Hall, University of Cambridge, pinpoints that *religion* derives from the Latin *religio*, which originally refers to the human fear of God or other divine beings. At the same time, besides identifying the Latin origin of the concept, C. Olson also draws attention to the fact that the precise Latin etymology is unclear. In this particular matter, he gives the example of Cicero, who related the concept to *relegere*, a verb which refers to gathering together or to read over again.

As far as a general definition of religion is concerned, there have been numerous attempts to put forward a particularly apposite description that encapsulates the character of religion, the major part of which have been linked to different methodological approaches. Therefore, scholars have been interested throughout the history particularly into the acceptations and values the society assigned to the concept at different times, as well as to its implications in people's lives. For instance, these approaches include evolutionary, psychological, postmodern or racial aspects, the research of which, as mentioned in the previous paragraph, has contributed to the creation of definitions based on the particular characteristics of the respective fields.

As far as the psychological approach is concerned, it can hardly be argued that religion has been given a clear-cut definition from this perspective. Following the lines of this particular methodological approach, Carl Olson outlines the figure of the German theologian Friedrich Schleiermacher (1766-1834), who connected religion to a feeling of outright dependence when facing something greater than the human being even before the advent of psychology.

At the same time, the experiential aspect of religion has been of particular interest to another German scholar, i.e. Rudolf Otto (1869-1937). He identified the intrinsic nature of religion in an individual experience of the "numinous, a unique, irreducible or *sui generis* (unique of his kind) phenomenon, and an *a priori* category" (Olson 2011: 6). In other words, he saw religion as a special experience, internal to the subject. Last but not least, an aspect of utmost importance in discussing the theories put forward by the two scholars is the use of evidence from the Bible.

Moreover, with psychology being recognized as another social science, well-known scholars within the field manifested their interest in the particularities of the personal experience of religion. For instance, in contrast to other opinions, William James (1842-1910) highlighted the normal character of such an experience. He saw elements such as dogma and theology as secondary distinctive attributes of religion, contrasting them to sentient states of experience.

In the development of his theory, James distinguishes between healthy-minded and sick-souls, in order to point out that the latter type of person goes through a transformative state, experiencing a second birth by dying to their former way of life.

In his endeavour to grasp the psychological approach as thoroughly as possible, C. Olson refers to another scholar's outlook on the topic of religion, i.e. Sigmund Freud (1856-1939), according to whom the origins of religion can be connected to the Oedipus complex. Thus, Freud relates religion to a projection of dependencies particular to children onto external reality and makes religion a manifestation of mental illness, associating it with psychological neurosis and distress.

Another famous psychologist, Carl Jung (1875-1961), rejects the Freudian theory based on the Oedipus complex, and identifies the origins of religion in the collective unconscious. Here, universal archetypes associated with birth, death, desires, and danger were to be discovered and they appeared in myths, dreams, and symbols of religion.

Within the parameters of the psychological outlook, James, Freud, and Jung considered themselves as scientists of the mind and aimed at approaching religion from a scientific angle in order to accurately identify its origins and trace its evolution throughout the time.

Last but not least, as far as the postmodern context is concerned, one of the features of this particular period resides in the fact that the postmodern view encompasses a fundamental belief that there are no timeless or universal truths, knowledge is fragmented and incomplete. Also, as Olson (2011: 10) pinpoints, according to the postmodern perspective, "the individual person is a decentred, fragmented, unstable, erring, wandering, decadent, and liminal being living on the fringes of society."

The elusive nature of religion has been of major interest to another leading figure of the postmodern period, i.e. Mark C. Taylor, a philosopher of religion and cultural critic. Pointing

to the continual withdrawal of religion, Taylor attempts at defining the elusive nature of religion:

Religion is an emergent, adaptive network of symbols, myths, and rituals that, on the one hand, figure schemata of feeling, thinking, and acting in ways that lend life meaning and purpose and, on the other hand, disrupt, dislocate, and disfigure every stabilizing structure.

Taylor 2007 qtd. in Olson 2011: 10

As a general characteristic of the postmodern approach, Carl Olson summarizes that the postmodern view envisages religion as being akin to a double-edged sacrificial knife that gives human existence meaning and a sense of purpose, while hindering its stability with its destructive aspect.

Last but not least, within the parameters of religion as a special relationship between humans and a superior force, the racial aspect is also of utmost importance. As a striking example of the role religion would play in the lives of African American women in particular, Daniela Doboş manages to accurately render an exceptional portrait of Maya Angelou (born Marguerite Johnson in 1928), who deems religion as an important element of support and comfort in a time of great distress and sadness. In her *Religion Viewed through the Eyes of African American Women Writers: The Case of Maya Angelou and Her Autobiography I Know Why the Caged Bird Sings*, Daniela Doboş outlines the major significance of religion in Maya Angelou's life and work. Throughout her autobiography *I Know Why the Caged Bird Sings*, Maya Angelou provides a series of notable examples of the special personal connection between God and herself:

When I try to describe myself to God I say, "Lord, remember me? Black? Female? Six-foot tall? The writer?" And I almost always get God's attention.

Angelou 2008 qtd. in Doboş 2012: 377

Turning to the attempt of defining religion, Olson (2011: 11) emphasises the experiential, substantive, functionalist, family resemblance, and postmodern general types of definitions.

On the one hand, he argues that the experiential definition seeks to isolate an initial religious experience and contrive a theory around it, while the substantive definition attempts at identifying a central belief, such as a belief in spiritual beings, to form the basis of a definition. On the other hand, the functionalist approach seeks to distinguish the manner in which religion operates in the life and organisation of a society, whereas the family resemblance position explores the overlapping analogies comprising social (social behaviour, institutions, and sacred personages), theoretical (doctrines, beliefs, and myths), practical (moral codes and rites), and experiential (visions, emotions, or trances) features. As has already been highlighted, the postmodern approach emphasises the ambiguous and unstable nature of religion.

In other words, the term *religion* is a problematic concept which makes the attempt of establishing a clear-cut definition a painstaking endeavour marked by the fuzzy boundaries and definitional uncertainty of an area that embodies many implications.

Turning to the scholars' interest in religion and its characteristics, the advent of Religious Studies as a more recent academic discipline, the aim of which is knowledge about religion, and which has become a global enterprise, is also of paramount importance.

In conclusion, the diverse approaches and examples highlighted attempt at providing a bird's eye view of the scholars' endeavour to understand the many roles religion has played throughout the history and the development of human beings. Also, another aspect of

paramount importance in this particular context is the fact that it is crystal-clear that the issue of religion will continue to be of permanent interest to the various scholars worldwide.

In their quest for identifying the origins and establishing an accurate definition to encompass the multitude of the characteristics of religion, scholars from diverse domains will further investigate religion and its implications, both in the human beings' private life and in social and political environments. Moreover, since nowadays religion has become a crucial factor of conflict and even war, religious texts must be tackled with wisdom and discernment.

In the enterprise of analysing the translation of religious texts, the attempt of establishing boundaries for delimitating the category of religious texts is of paramount importance. In the same vein, Eugene A. Nida (1979: 193) claims that the phrase "religious texts" can be viewed in two somewhat different senses. First, there are texts that deal with the historical or present-day religious beliefs and practices of a believing community. Second, there is the category of texts that are of paramount importance in the development of a believing community. For instance, a striking example for the first category would be the commentaries on the Bible, whereas the Bible itself would be in the second category.

Moreover, since religious texts are commonly known as being "associated with specific contexts or situations and with specific functions of language in those contexts" (Kittredge & Lehrberger 1982, cited in Albu 2002: 47), they can be considered to be a pertinent illustration of the Romanian linguist Eugen Coșeriu's "functional language" (1994, cited in Albu 2002: 46), or I. R. Galperin's "style of language" (1971, cited in Albu 2002: 46). In her *Using English(es)*, Rodica Albu pinpoints that Coșeriu and Galperin's terms "can be equated to each other and to the term *register*" (2002: 46).

As far as the characteristics of the religious register are concerned, one has to mention among the most important aspects the profound conservative tendency, the use of specific structural *formulae* and argumentative strategies, which can be real touchstones for the translators.

However, even if these general characteristics are established for all religious texts, there are also differences related to the communicative situation, which can change depending on the nature of the public. For instance, religious authors are constantly concerned with making the information comprehensible for the diverse public categories. Thus, public may range from low to highly educated, from people living in rural areas to those from urban areas, intellectuals or people belonging to the middle class.

Moreover, there are also cases when the religious texts are strewn with biblical quotations and patristic references, in order for the text to be more credible and have a higher level of authority. In such cases, translators have to tinker with the text more, in order to preserve the original characteristics and provide a faithful translation.

Also, translators deal with the problems raised by the enterprise of translating religious texts following various approaches. In order for their work to communicate the author's intended meaning, translators have to evaluate whether recipients will also understand the author's meaning, not only the meaning conveyed by the text.

Furthermore, translators of religious texts may encounter difficulties when translating argumentative strategies specific to the religious register, as well as the rhetorical devices used in this type of texts. For example, the rhetorical device of *hypophora* (which consists of raising one or more questions and then proceeding to answer them) is a striking example for this particular category of devices.

Last but not least, in translating religious texts, the matter of content and form is also very important. For example, in the context of the freedom required by the endeavour of translating religious texts, Eugene A. Nida (1998: 26), pinpoints that "since the relevance of a message is not in the formal features of a text but in its semantic content, some measure of

freedom is required” drawing attention to the fact that reformulating in a more or less free manner is encouraged, for the sake of the text message.

Also, it is common knowledge that the process of translation has generated heated debate among translators, translation scholars, linguists and other influential figures from various fields, such as philosophy and literary criticism. It can be noticed that, throughout the history of the translation process, opinions regarding this activity are shaped by disciplinary trends, in a wide variety, and translation methods and strategies are formulated with precision. Moreover, it is taken for granted that these methods and strategies are of utmost importance when it comes to translating, and it has been repeatedly pointed out by several translation scholars that they require constant decision-making by the translator.

As suggested in the previous paragraph, scholars from various domains have been tackling the problem of translation process, and attempts to provide solutions for translation problems have been put forward.

The following paragraphs consist of a brief presentation of the translation strategies provided by the Canadian linguists Jean-Paul Vinay and Jean Darbelnet. By approaching translation from the field of comparative stylistics, they are known for having provided a theoretical basis for a variety of translation methods that are currently used. According to Laurence Venuti (2000: 70), their (text) book, *Stylistique comparée du français et de l'anglais* (1958, English version 1996), has been a staple in translator training programs, due to the fact that it suggests concrete translation techniques which are supposed to facilitate transcoding. Venuti also pinpoints that, in this influential work, the two authors encourage the translator to consider meaning as a cultural construction and to see a close connection between linguistic procedures and “metalinguistic information”, i.e. “the current state of literature, science, politics etc. of both language communities” (Vinay and Darbelnet 1995: 42).

Vinay and Darbelnet provided an approach of translation strategies which consists *grosso modo* of two directions of translating, i.e. in their enterprise, translators may choose between direct/literal decoding and indirect/oblique translation. When direct strategies are used, a direct correspondence between SL and TL is created, with the process of translating involving no restructuring at the semantic or grammatical level. As to the use of indirect procedures, more complex methods have to be used in order to transpose into the TL certain stylistic effects from the SL. Although upsetting the syntactic order or even the lexis may look unusual at first, these strategies permit translators an accurate control over the reliability of the process they are engaged in.

As Vinay and Darbelnet show in their (text) book, “at first the different methods or procedures seem to be countless, but they can be condensed to just seven, each one corresponding to a higher degree of complexity.” (1958: 46) Thus, in the case of direct translating procedures, it may be possible to transpose the SL message element by element into the TL, with no formal upsetting on linguistic or extralinguistic grounds, allowing to be understood that the direct translation procedures are of less complexity in comparison to the indirect ones. According to the Canadian linguists Vinay and Darbelnet, there are three basic direct translating procedures: loan transfer (also known as borrowing), loan translation (also called calque) and literal translation.

Loan is used in order to overcome a lacuna (such as an unknown concept, a new technical process), being considered the simplest of all the translation strategies. It implies a transfer of the SL term into the TL, as the latter lacks the equivalent for it. Loans may also occur as the translator decides to introduce in the translated text the “flavour” (Venuti 2000: 85) of the SL culture. For instance, the Mexican Spanish food names “tequila” and “tortillas”, “party” and “dollars” from American English can be used in a translation in order to preserve the “exotic” atmosphere of the original (Dimitriu 2002: 32).

Vinay and Darbelnet (1958: 47) also draw attention to the fact that many borrowings enter a language by means of translation, and that the decision to borrow a SL expression or word for introducing an element of local colour is a matter of style and consequently of the message.

As far as calque is concerned, it is a particular kind of loans whereby the SL elements as such are preserved, but they are literally translated. For example, translations of names of international organisations frequently draw on calque: *European Union* – *Uniunea Europeană*.

The third direct translation technique put forward by Vinay and Darbelnet - literal, or word for word, translation - consists of the direct transfer of the SL structure into the TL text, possible in cases of identical syntactic order and direct lexical correspondence (e.g. *This bus will leave tomorrow morning.* – *Acest autobuz va pleca mâine dimineață.*)

As previously shown, the translation methods of loan, calque and literal translation do not require any special stylistic procedures. In the case of direct translation procedures, some of the decisions translators make are no more than reflex solutions that make words or phrases be directly perceived as translation units.

As far as the indirect translation strategies are concerned, Vinay and Darbelnet adopt a predominantly linguistic approach. However, they also admit that, apart from the linguistic competence (including the idiomatic levels of language), the oblique translations require socio-cultural competence as well. The stance adopted by the two Canadian linguists proves that no linguistic insight into the process of translation can isolate language from its social context and cultural background. The indirect procedures suggested by Vinay and Darbelnet are transposition, modulation, equivalence and adaptation.

Vinay and Darbelnet suggested transposition as the first oblique translating procedure. This method involves replacing a grammatical class with another without modifying the meaning of the message. It involves several grammatical classes, e.g. adjectives (replaced by nouns): in the early 18th century – *la începutul secolului al XVIII-lea*; adverbs (replaced by verbs): Susan *merely* nodded. – Susan *se mulțumi să încuviințeze*.

An important aspect that needs to be mentioned when it comes to analysing transposition is the fact that it can be classified into two categories: some of them are obligatory whereas some others are optional. It is also important to mention that particular languages favour various grammatical classes which seem to be more frequently exposed to transposition than others. For instance, Romanian and French tend to privilege nominal constructions, whereas English favours verbal constructions: He explained what he *believed in* and *hoped for*. – *Își expuse convingerile și speranțele*. (Dimitriu 2002: 34)

Modulation is an oblique translation procedure that consists of a variation of the form of the message, involving a recasting of the semantic perspective. The variation of the form of the message is obtained by a change in point of view and focus. As with transposition, it can be distinguished between compulsory or optional modulations. The phrase “The *time* when...”, which must be translated as “În *momentul* în care...” is a classic example of a compulsory modulation whereas the translation of a negative sentence by an affirmative one is an optional modulation. The procedure of modulation is considered to be a touchstone for the translator, since it requires extralinguistic competence also.

Equivalence, as well as adaptation, clearly focuses on the idiomatic area of languages. The method of equivalence implies preserving the SL situation in the TL by means of different structural and stylistic methods. The strategy of equivalence involves the whole of the message, and most equivalences are set phrases, idioms, clichés, etc. In general, proverbs are good examples of equivalences (cf. Dimitriu 2002: 35):

The early bird catches the worm – Cine se scoală de dimineață departe ajunge.

Last but not least, according to Vinay and Darbelnet, with the seventh technique of translation – adaptation – the extreme limit of translation is reached (1958: 52). Adaptation is used in those cases where the situation from the SL is unknown in the TL culture, thereby necessitating some form of re-creation.

Continuing this line of thought, it can be noticed that the strategy of adaptation has amongst its final results the re-writing of the ST ideas in a different manner in the TT, according to its purpose. For instance, a letter translated for use in court must read identically, with no changes performed to the medium or the message delivered. If the same letter is to be sent to a political ally or a potential client, the strategy of adaptation needs to be applied to some extent, since the structure of a letter in Romanian is often different from the English one (different greetings, different place of writing the address). In such cases, even paragraphs may also be repositioned to place focus on identical notions, yet in an order that is more persuasive or appealing in the TC, in order to establish a partnership with an ally or make a sale.

It is also worthwhile mentioning that the notion of adaptation has been assigned various definitions, expanding its meaning and situations of use and reflecting the widely varying views about the concept. Apart from the best-known definition of Vinay and Darbelnet, adaptation is also regarded as a form of translation which characterizes particular genres such as drama, advertising and subtitling. Georges L. Bastin (in Baker 1998/2001: 6) shows that in the case of drama, scholars as Brisset (1986: 10) and Santoyo (1989: 104) consider that the aim of adaptation is to achieve the same effect as that of the original work, with an audience having a different cultural background. As far as advertising and subtitling are concerned, preserving the function and the character of the original text becomes the translator's goal, instead of retaining the form or even part of the semantic meaning.

When it comes to analysing the mode of adaptation, Georges L. Bastin (cited in Baker 1998/2001: 7) argues that the procedures used by the adapter comprise the *transcription of the original*, i.e. literal transcription of part of the text in the SL, a literal translation being usually achieved, *omission*, which consists of the elimination or reduction of part of the ST, and *expansion* – rendering the implicit information from the ST explicit in the TT. Bastin also mentions that this action can be performed either in the main body of the TT or in footnotes or a glossary. Furthermore, one of the procedures used by the adapter Bastin also draws attention to is the *exoticism*, which represents the substitution of stretches of dialect, slang, nonsense words, etc. in the ST by rough equivalents in the TL (sometimes marked by italics or underlining). *Updating* is another procedure, being defined mainly by the replacement of outdated or obscure information by modern equivalents. The last two procedures Bastin makes reference to are *situational equivalence* (the insertion of a more familiar context than the one used in the original) and *creation* (a more global substitution of the original text with a text that preserves only the essential message/ideas/functions of the original).

According to Bastin, the most common conditions which determine translators to resort to the technique of adaptation are *cross-code breakdown* (the absence of lexical equivalents in the TL), *situational inadequacy* (the context referred to in the ST does not exist in the TC), *genre switching* (a shift from one discourse type to another, with the result of a global re-creation of the ST, as in the case of the change from adult to children's literature), and *disruption of the communication process* (modifications in content, style or presentation often required by the emergence of a new approach or epoch or the need to address a different type of readership), procedures which in practice may exist simultaneously.

Bastin's analysis of the technique of adaptation also reveals that these conditions can have as result two major types of adaptation, i.e. *local* and *global adaptation*. The former is caused by problems arising at the level of the original text itself and restricted to certain parts of it, as in the case of the first two conditions mentioned above. The latter is determined by exterior factors of the original text, and consists of a more wide-ranging revision.

Local adaptation may be applied to isolated parts of the text in order to deal with specific differences between the language or culture of the ST and that of the TT. In this situation, the translator's duty is to preserve the overall coherence of the ST in order to limit the effect the use of adaptation as a technique has on the text as a whole. Bastin sees the procedure of local adaptation as a translation technique which is guided by principles of effectiveness and efficiency and seeks to achieve a balance between the information that needs to be transformed and shed light on and the information that is to be left unchanged.

On the other hand, global adaptation may be applied to the text as a whole. Needless to say, the decision to resort to a global adaptation may be taken by the translator him/herself or may be imposed by external influences, Bastin using the example of a publisher's editorial policy to illustrate this case. He also argues that, in either case, global adaptation constitutes a general strategy aimed at reconstructing the purpose, function or impact of the ST. In order to render the function of the original, the translator's intervention has to be systematically performed and formal elements or even semantic meaning can be sacrificed.

As mentioned in the previous paragraphs, the third mode in which the strategy of adaptation can be carried out, as suggested by Bastin, is under certain restrictions, the most obvious of which are *the knowledge and expectations of the target reader* (when the adapter has to assess the novelty of the information shared by the content of the ST), *the target language* (the adapter must find a suitability in the TL for the discourse style of the original text and look for coherence of adapting modes), and *the meaning and purpose(s)* of the original and target texts.

Finally, it is of utmost importance to be aware of the fact that, beside theoretical aspects, in the process of translating religious texts, not only does the translator face the challenge of rendering the message as faithfully as possible, but also he/she has to choose the appropriate translation strategy in order to prevent the target text from running the risk of creating a conflict or even starting a war.

BIBLIOGRAPHY

Albu, Rodica, *Using English(es)*, Ars Longa, Iași, 2002.

Alles, Gregory D. (ed.), *Religious Studies: A Global View*, Routledge, London/New York, 2008.

Baker, Mona (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London/New York, 1998.

Bassnett, Susan, *Translation Studies*, Routledge, London/New York, 1992.

Burrell, Todd and Sean K. Kelly (ed.), *Translation: Religion, Ideology, Politics*, Center for Research in Translation, Binghamton, 1995.

Dimitriu, Rodica, *Theories and Practice of Translation*, Institutul European, Iași, 2002.

Doboș, Daniela, *Religion Viewed through the Eyes of African American Women Writers: The Case of Maya Angelou and Her Autobiography I Know Why the Caged Bird Sings* in „Text și discurs religios”, vol. IV, Editura Universității "Alexandru Ioan Cuza", Iași, 2012, pp. 377-387.

Hatim, Basil and Jeremy Munday, *Translation. An Advanced Resource Book*, Routledge, London/New York, 2004.

Nida, Eugene A., *Message and Mission*, William Carey Library, Pasadena, California, 1990.

Venuti, Lawrence (ed.), *The Translation Studies Reader*, Routledge, London, 2000.

Vinay, Jean Paul and Jean Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Didier, Paris, 1958.

A PERSPECTIVE UPON DEATH IN ANTIM IVIREANUL'S *DIDAHII*

Doina Pologea

PhD Student, „Petru Maior”University of Tîrgu Mureș

Abstract: The author evokes the four „funeral ovations” of Saint Antim of Iveria, projecting a christian perspective on death, as well as the care of the priest for the comfort of those who lose their beloved ones. Therefore, death is , “without distress to the faithful and righteous man” and deserves to be celebrated with sacred hymns and prayers.

Key words: funeral, ovations, perspective, death, priest.

La ceasul când Antim Ivireanul își ridică, în auzul neamului românesc, glasul său ca de clopot, zidind în inimi biserici, vechile, prăfuitele cazanii deveniseră zid ridicat înaintea ascultătorilor datorită traducerilor nepotrivite și a sintaxei greoaie. Antim Ivireanul, în schimb, aducea poporului predici în care pătrunde un sânge nou: limba populară. Ele aveau puterea de a dărâma zăgazurile sufletești, exprimându-se într-un grai „viguros, plin de imagini proaspete, redată prin locuțiuni iubite de popor”, după cum scrie Pr. Mihail Cosma¹, fiind pliate pe realitățile și frământările vieții de zi cu zi. Sunt predici vii, accesibile, de care era nevoie ca de apă. Cuvintele Ivireanului vădesc dragoste și compasiune, înzestează sufletele ascultătorilor cu aripi din textele biblice, ca să se ridice și să zboare. Nu numai că includ pasaje întregi de rugăciuni, ci aduc rugăciunea, cu fiecare respirație, înăuntrul textului. „Eu dorm, dar inima mea veghează”, ne spune *Cântarea Cântărilor*, iar despre Antim Ivireanul s-ar putea zice, la fel, că vorbește și psalmodiază în același timp.

Didahiile Mitropolitului Antim Ivireanu mai cuprind, pe lângă cele douăzeci și opt de predici ținute la sărbătorile mari, trei cuvântări funebre și un cuvânt la parastas, din care vom încerca să desprindem învățăturile despre moarte, aflate în relație de vase comunicante cu texte pe aceeași temă din *Sfânta Scriptură*. *Cuvântul de învățătură asupra omului mort* a fost pronunțat, se pare, la moartea doamnei Pulcheria Mavrocordat, la slujba de înmormântare oficiată la Mitropolie și este singura didahie a lui Antim Ivireanul rostită în timpul domniei lui Nicolae Mavrocordat. „Nu plângeți, că n-au murit, ci doarme”, rostește Antim Ivireanul în fața asistenței îndurerate, amintind cuvintele spuse de Mântuitor la căpătâiul fiicei lui Iair. Aceste cuvinte vor fi laitmotiv și „treaptă obligatorie în demonstrarea ideii că moartea nu este sfârșit și pedeapsă, ci *începutul vieții cei fericiți* sau, cum spusese, cu o jumătate de veac mai devreme Toader din Calafendești, în prima predică românească originală, *poartă către viața cea netrecută*. Sinonimia, general acceptată în limba curentă, între *moarte* și *adormire* se transformă în antonimie”².

Întreaga predică este construită pe ideea „fericirii de a muri”, precum și pe aceea că în acest caz anume nu e nevoie de lacrimi, de suspinuri, de întristare. Întristarea s-ar justifica, zice Antim

¹Episcopia Râmnicului, Fundația Culturală „Sfântul Antim Ivireanul”, *Sfântul Antim Ivireanul, ocrotitor spiritual*, volum prilejuit de întâia prăznuire a Sfântului Ierarh Martir ca ocrotitor spiritual al Râmnicului, sub îngrijirea prof.dr. Ioan Șt. Lazăr, Editura Conphys, Râmnicu-Vâlcea, 1999, p. 120.

²Gheorghe Chivu, *Didahiile lui Antim Ivireanul și înnoirea limbajului predicii românești*, în revista „Limba română”, nr.9-10, anul XVIII, 2008.

Ivireanul, dacă ar fi vorba de unul din cei ce sunt fără credință „pentru că aceștia adevărat mor”. Dar fiind vorba despre o „cucoană creștinească”, care a primit sfântul botez, a supt laptele credinței, s-a hrănit cu învățătură din casa bisericii, s-a îngrădit cu faceri de bine și cu lucruri plăcute lui Dumnezeu, o astfel de femeie e sigur că n-a murit, ci doarme. În sprijinul ideii că moartea este „dulce adormire” aduce și cuvintele Sfântului Vasile cel mare: „Moartea dreptilor este adormire”. În loc de a se lipsi de răsfățuri și bogății, sufletul câștigă, prin moarte, „frumusețile care pot singure să sature toate pohtele lui.” Peisajul vieții de dincolo și al fericirilor dobândite prin *marea trecere* este zugrăvit cu condei de artist: omul, zice Ivireanul, după adormirea cea de pe urmă, trece „din scîrbă la bucurie, din stricăciune întru nestricăciune, din orașul lacrimilor la locul veseliei, din turburarea vieții la adăpostirea cea lină a mântuirii, din patimile Egiptului la pământul cel fericit al făgăduinței, din robiiia lumii la mântuirea ceriului (...) în ceata fericitilor îngeri”.³ De aceea, conchide oratorul, e nevoie mai vîrtos să ne liniștim, să tăcem și să ne străduim să nu-i dăm sufletului adormit vreo supărare, fiindcă „nici lacrămele sînt cu cale, nici întristarea cu dreptate”. Predica este un cuvînt de mîngăiere, „în care filozofia păgână a elogiului morții vine să întărească resemnarea creștinească în fața implacabilei legi a naturii”, după cum scrie Gabriel Ștrempel.⁴ Învierea creștinească este comparată cu renașterea păsării Phoenix: „o pasăre, ce se numește finix, de ce se săvîrșește fără de vreme de aceia mai mult își adauge zilele vieții lui, pentru căci moartea îi înnoiaște viața”.⁵ Femeia care a adormit este un chip minunat „al darurilor și al bunătăților”. Ea s-a săvîrșit, subliniază oratorul, doar ca să se nască a doua oară, în cer, ca pasărea Phoenix, unde strălucește lumina cea de-a pururea a dumnezeieștii măriri. Ideile se rotunjesc și se împlinesc prin alăturarea cuvintelor Sfântului Apostol Pavel, că se cuvine ca „acest trup stricăcios să se îmbrace cu nestricăciune”, dar și ale apostolilor către Hristos, privitoare la Lazăr: „De-au adormit, mântui-se-va”.

O altă predică a lui Antim Ivireanul pe tema morții poartă titlul *Învățătură cînd se face parastas*. Ea reia ideile din predica anterioară, accentuând faptul că „lacrămile și întristăciunile nu dau nici un folos morților” și vine, în plus, cu sfaturi practice despre ce ar trebui făcut întru ajutorarea sufletelor celor plecați dintre noi: „să-i pomenim la înfricoșatele taini și să facem milostenii și alte faceri de bine pentru ei, că iaste plăcut înaintea lui Dumnezeu și li se face mare folos și aduc multă dobîndă și mîntuință sufletelor”.⁶ Nu lipsește nici din această predică referirea biblică, stîlpul de foc de care se înfășoară de fiecare dată, ca o iederă, textul. Antim Ivireanul redă o întâmplare din *Sfînta Scriptură* care îl face să se uimească. Și anume cum a plîns împăratul David cînd i s-a îmbolnăvit copilașul pe care-l avea din legătura vinovată cu femeia lui Urie, dar, după ce acesta a murit, s-a spălat, s-a uns cu mirosmuri, s-a îmbrăcat în haine luminate și a dat mulțumire lui Dumnezeu („Mă bucur că s-au odihnit în Domnul și s-au mîntuit de grijile lumii”, a rostit împăratul David).

A treia cuvîntare despre moarte se numește *Cuvînt de învățătură la pogrebaniia omului prestăvit* (pogrebaniia –cuvînt provenit din slavonă care înseamnă înmormîntare, n.n.). Ea începe direct cu prezentarea poveștii lui Iov, uimindu-se („dară stau de mă mir”) și uimindu-ne de următorul citat: „Pre moartea am chemat-o să-mi fie tată”(Iov, 17). Cum se poate să numească Iov moartea–tată? se întreabă oratorul. „Poate că de ispitele cele multe ce i s-au întîmplat și de pagubele multe ce l-au ajuns îș va fi pierdut mintea?” Și, în alt loc: „Dară stau de mă mir pentru ce nu zice: pre moartea am chemat-o să-mi fie mîntuire?” Iscușința oratorului de a-și capta auditoriul prin volute interrogative se vedește aici. Urmează, firește, argumentația că Iov știe ce zice, ca un preaînțelept ce era.

³ Antim Ivireanul, *Opere*, Ediție critică și studiu introductiv de Gabriel Ștrempel, Editura Minerva, București, 1972, p.190.

⁴ Gabriel Ștrempel, *Studiu introductiv la Opere*, Editura Minerva, București, 1972, p.XLIX.

⁵ Antim Ivireanul, *Op. cit.*, p. 191.

⁶ *Idem*, p. 193.

Trei nașteri are omul, crede Antim Ivireanul. Una trupească, una duhovnicească și una mântuitoare. Nașterea trupească este „din tată și din mamă, precum o vedem aceasta totdeauna, nu numai la oameni, ci și la dobitoace”. Nașterea duhovnicească este la cei ce s-au născut din baia sfântului botez, ieșind din întunericul necredinței și venind la lumina cunoștinței de Dumnezeu; iar a treia, nașterea mântuitoare, **se petrece în momentul morții**. Ideea este șocantă și splendid poetică! Fiindcă, zice oratorul, „la nașterea cea de-a treia, carea iaste mântuitoare, să naște sufletul omului și iase dintru întunecatul și tina trupului, ca dintr-o pușcărie întunecată și merge să vadă lumina cea strălucitoare și slava cea fericită a vieții cei de pururea”.⁷ Astfel își găsesc adevărul spusele dreptului Iov, cum că moartea-i este tată. Dar și tânguirea psalmistului: „Scoate, Doamne, din temniță sufletul meu, ca să mărturisească numele Tău”.

Și mai adaugă Ivireanul: „Iar a treia naștere, a morții, care iaste mântuitoare, iaste fără de greșală și fără de primejdie la omul cel credincios și drept.” De o astfel de naștere are parte, continuă oratorul, și sufletul celui petrecut astăzi la groapă. El trebuie sărbătorit cu cântări sfinte, cu făclii aprinse, cu tămâieri, slavoslovii și podoabe luminate. („Păsărele mii și stele făclii”, zice *Miorița*, transformând moartea într-o sărbătoare plenară, în liturghie cosmică). Nu trebuie să lipsească cununa rugăciunii: „Să-i zicem cu toții: „Dumnezeu să-l iarte!” Rugăciune pe care oratorul o pronunță de trei ori, ca pentru a fixa bine în mintea ascultătorilor marea trebuință pe care o avem de această rugăciune care să ne însoțească, în călătoria „care iaste să o facem cu toții”.

A patra cuvântare despre moarte a lui Antim Ivireanul se numește *Cuvânt de învățătură la prestevirea omului* și reia ideile expuse în cuvântarea de dinaintea ei, mângâind din nou îndurerata asistență de la căpătâiul celui adormit. Moartea, crede Mitropolitul este „mare facere de bine și mare dobândă”. Dacă omul ar trăi în veci, s-ar face răutatea nemoartă. „Drept, aceia, mare folos și mare dar și milostivnică vindecare s-au dat omului de la Dumnezeu, ca să moară și să se strice acest trup al păcatului și să învieze la învierea cea de obște alt trup, duhovnicesc, fără de stricăciune”.⁸ Ivireanul aduce în sprijinul argumentației sale pe sfântul Grigore, care vorbea despre trupul omului cu cuvintele „acest trup gras și muritoriu”. Urmează o imagine splendidă: „acest trup gras (...) ca un trup al păcatului l-au dezbrăcat astăzi și l-au aruncat la pământ ca o haină veche și stricăță”. Sufletul celui ce a murit astăzi s-a născut „dintr-această naștere”. Și încheie cu rugăciunea întreită pe care o solicită auditoriului, cum procedase și în alte dăți, invitând la rugăciunea împreună.

Mitropolitul Antim Ivireanul avea conștiința înaltei misiuni care i se încredințase, fiind trimis să ajute, să mângâie, să învețe și să îndrume pe calea cea dreaptă poporul. Și, mai ales, să pătimească alături de el „la toate câte va aduce ceasul și vremea (...) zioa și noaptea și în tot ceasul”, până la sfârșitul său mucenicesc. Pe care **naștere**-în călătoria cea din ceruri-îl numim.

BIBLIOGRAPHY

Chivu, Gheorghe, *Didahiile lui Antim Ivireanul și înnoirea limbajului prediciei românești*, în revista „Limba română”, nr. 9-10, anul XVIII, 2008.

Episcopia Râmnicului, Fundația Culturală „Sfântul Antim Ivireanul”, *Sfântul Antim Ivireanul, ocrotitor spiritual*, volum prilejuit de întâia prăznuire a Sfântului Ierarh Martir ca ocrotitor spiritual al Râmnicului, sub îngrijirea prof.dr. Ioan Șt. Lazăr, Editura Conphys, Râmnicu-Vâlcea, 1999.

Ivireanul, Antim, *Opere*, Ediție critică și studiu introductiv de Gabriel Ștrempel, Editura Minerva, București, 1972.

Ștrempel, Gabriel, *Studiu introductiv la Opere*, Editura Minerva, București, 1972.

⁷ *Idem*, p. 222.

⁸ *Idem*, p. 225.

MANIFESTATIONS AND FINALITIES OF OBSESSION IN THE NOVELS OF GIB I. MIHĂESCU

Adelina Lascu (Beldugan)

PhD. Student, University of Pitești

*Abstract: Literary Criticism recognizes Gib I. Mihăescu's contribution to the development of the interwar Romanian novel, most commentators believing that his originality consists in developing a less discussed topics until then, the erotic obsession that gripped the majority of the heroes of the author's novels and novellas. In his works *Andromada's Arm* (1930), *The Russian Woman* (1933), *Chocolate Woman* (1933), *Days and nights of a late student* (1934), *Donna Alba* (1935), the heroes are obsessed with knowing/seducing the ideal, unique woman, with whom to reach the heights of happiness. Mostly, the main male characters are similar as social status and level of intelligence, but not all come to fulfil their love alongside a superior woman.*

Thus, just as the Cypriot sculptor, Pygmalion who was in love with his own work, an ivory female figure, so it happens to Lieutenant Ragaiac who falls in love with his own creation, made in his imagination, because the Russian woman is a mere projection of his own dreams. Endowed by the author with more luck, Mihai Aspru has the privilege to meet love with Donna Alba, after more than 10 years of prosecutions, torments, humiliations and erotic obsessions. Lady Chocolate, Miss Eleonora is urged to reject Negrisor because of his vagaries, with which he tries to impress by acting driven by the naive professor Andrei Lazar, a punished for the love of a superficial woman and for his longing to discover the eternal movement by building a perpetuum mobile. In The case of the late student, the one who is guilty of spoiling Mihnea's soul is Arina Velovan, the superior woman in love with the wrong man, who tragically ends after an abortion, having beside her until the last moment the reliable Boy, assisting powerless to the extinguish of his own ideal, that of living beside the woman he loved. Obviously, not all the woman are deified and elevated to the heights of perfection. Others are merely substitutes for the ideal hypo stasis around which the heroes are trying to alleviate the suffering caused by unfulfilled erotic ideal.

Keywords: obsession, ideal, creation, perfection, novel;

Fără îndoială, întreaga creație a lui Gib I. Mihăescu este dominată de obsesii, cele mai multe dintre acestea de ordin erotic. Cea mai frecventă o constituie lupta pentru cucerirea/cunoașterea femeii ideale. Majoritatea bărbaților sunt obsedați de femei și de împlinirea erotică. În *Rusoaica*, locotenentul Ragaiac este obsedat de apatiția unei femei „cu picior înalt și ochi oblici, care va veni înfășurată în șuba ei enormă din împărăția gerurilor”. (Mihăescu, 2009: 72). O așteaptă până la încheierea misiunii de pe Nistru, probabil și după aceea, însă fără succes. În unele cazuri, bărbații ajung să-și piardă viața din cauza acestei patimi: soldatul Bădescu este sfâșiat de lupi în căutarea iubitei, iar profesorul Andrei Lazăr se sinucide când conștientizează că femeia pentru care dezvoltase o adevărată obsesie nu este așa pură cum i-o plăzmuise imaginația. Profesorul Nedan este obsedat de imaginea unei dame cu forme pline, aducând ca argument mitologia, istoria antică și medievală „- Ce mai, domnule, în istorie toate femeile mari au fost mari și ca fizic; în orice caz înalte...” (Mihăescu, 1983:47). Prințul Raoul făcuse o fixație pentru părul lung și brun, Negrișor pentru tenul de culoarea ciocolatei, Nae Inelescu adora călătoriile cu trenul, locul unde își putea găsi o aventură, în timp ce soldatul Marinescu se

mulțimea cu iubirea platonice. Mihai Aspru și-a dedicat tinerețea cuceririi femeii ideale, obsedat fiind, pe de-o parte de atingerea absolutului, iar pe de alta de asigurarea unei poziții sociale demnă de noblețea femeii iubite.

Aceste obsesii, esența operelor lui Gib I. Mihăescu, reprezintă în opinia lui Nicolae Balotă conștiința asediată de o preocupare continuă, îndeobște afectivă, invadată de un element parazit. (Balota, 1974: 212). Evident că ele au diferite cauze, cum ar fi complexul de inferioritate al personajelor principale masculine, „inaccesibilitatea clasei, constatarea că în fața sa se ridică obstacole absurde, pe care energia și talentul nu le pot înfrânge” (Călinescu, 1974: 212). Pe de altă parte, gelozia este și ea provocatoare de obsesii: în toate romanele, femeile superioare după care tânjesc eroii sunt deja adjudecate de alți bărbați și astfel „fructul interzis” devine și mai greu de cules, uneori chiar imposibil.

Gelozia și adulterul sunt frecvente în epica lui Gib I. Mihăescu. O piedică serioasă în calea eroilor de a cuceri femeia ideală, o reprezintă adesea cea de-a treia persoană, triumphiul conjugal în care se găsesc de regulă personajele. Gelozia atinge cote maxime fiind împinsă până la obsesie. În *Brațul Andromedei* există chiar mai mulți bărbați care roiesc în jurul frumuseții rare a Zânei: soțul acesteia, Vicol Cornoiu (al cărui nume nu a fost ales întâmplător ținând cond de coarnele uriașe puse de soția sa) și profesorii Grigore Nedan, Nae Inelescu și nefericitul Andrei Lazăr, singurul care nu se va bucura de nurii femeii care reprezenta idealul de neatins. Continuând seria romanelor, o tripletă întâlnim și în *Femeia de ciocolată* alcătuită din Negrișor și Modreanu care o doresc pe domnișoara Eleonora, întocmai ca în *Zilele și nopțile unui student întârziat* unde Mihnea Băiatu luptă pentru dragostea Arinei Velovan alături de Noél. În cele două mari capodopere ale autorului, *Rusoaica* și *Donna Alba*, în cea dintâi se poate discuta de un triumfi amoros consolidat în jurul Niculinei, ipostaza materială a femeii ideale, căsătorită cu Serghe Bălan și locotenentul Ragaiac și de un altul în care același locotenent Ragaiac este gelos pe Iliad pentru șansa de a o cunoaște pe Rusoaică, pe care el, în zadar a așteptat-o. Așteptarea nu se rezumă la a se refugia într-un colț, negând orice altă activitate, ci, protagonistul, duce o viață plină, condimentată cu aventuri amoroase care-i pun în evidență felul de a fi. Respingerea inițială a Niculinei, soția contrabandistului Serghe Bălan, o prezență inexplicabilă într-un sat „fără nume și loc pe hartă”, îl determină să persevereze până când încăpățânarea femeii se topește oferindu-i lui Ragaiac clipe unice de pasiune. Faptul cu aceasta era căsătorită reprezenta un motiv în plus de a gusta din farmecele ei, uneori chiar sub privirile soțului, a cărui postură de cotrabandist îl făcea să nu poată reacționa, lăsându-și soția în compania locotenentului pentru ca el să-și poată continua afacerile. În majoritatea acțiunilor lui Ragaiac, spune Nicolae Balotă, se remarcă „trăsătura net sadomasochistă a comportamentului său. Luciditatea sa nu este aceea a unei inteligențe superioare, ci a unei sensibilități la pândă pentru a se savura pe sine și pentru a gusta din plin voluptatea propriilor demersuri în cucerirea, subjugarea, eventual torturarea altora, odată cu desfătarea în submisiunea sa în fața victimei.” (Balota, 1974:297)

Donna Alba, căsătorită cu Georges Radu Șerban în urma unui duel pierdut de Tudor Buzescu este femeia superioară în viziunea avocatului Mihai Aspru care trebuie să lupte cu fantoma lui Buzescu pentru inima Albei. Complexul de inferioritate este pregnant în acest roman, manifestându-se în cei 11 ani cât durează drumul spre cucerirea femeii absolute, devenind o cauză majoră a obsesiei. Faptul că Donna Alba era căsătorită nu este un așa mare impediment pentru erou cum este diferența de castă. Fratele boierului răpus în duel, și el interesat de aceeași femeie, îi accentuează și mai mult acest crez, amintindu-i odată în plus, originile sale „Ești un prost și un dobitoc...și băiat de prăvălie ai să rămâi toată viața ta...” (Mihăescu, 1985: 190) S-a susținut adesea ca Mihai Aspru este un Julien Sorel al zilelor noastre. Întocmai eroului din *Roșu și Negru*, al lui Stendhal, eroul este și el un ambițios, „un parvenit social și sentimental” (Manolescu, 1974:2) care nu-și accepta condiția. Marea diferență dintre cei doi ține de dorința de parvenire a fiecăruia. Sorel își face un scop din asta, în timp ce tânărul

avocat este doar un mijloc pentru împlinirea visului său. Dar, realitatea sumbră în ceea ce privește clasa boierească în fața căreia eroul se simte inferior, îl face să fie și mai demn de cucerirea Albei, care așa cum s-a văzut avea și ea slăbiciunile sale. Astfel, din femeia „cu mândru pas regesc, depărtată și inaccesibilă, în final, după ce i se scormonește trecutul și i se sondează atent pulsația vieții interioare, Donna Alba va deveni o Niculină pasionată și senzuală și nu o Rusoaica fascinantă prin imaterialitatea ei”. (Ghiță, 1984:252) Astfel, Aspru trăiește o dragoste intensă, sentimentele lui refulate timp de 11 ani, se materializează cunoscând absolutul după care a tânjit, a luptat, a așteptat și a învins.

Unii comentatori ai operei lui Gib I. Mihăescu printre care Pompiliu Constantinescu și Octav Șulutiu vorbesc de o influență psihanalitică, remarcând în epica autorului „personalismul pervers de nuanță freudiană”. (Șulutiu, 1938:290). În volumul său, *Dincolo de principiul plăcerii*, Freud se raportează la cele trei instanțe ale psihicului uman: Conștient, Preconștient și Inconștient redefinite după 1920 ca Eu, Sine, Supraeu. Eul reprezintă ceea ce am putea numi rațiune și înțelepciune, spre deosebire de sine, care este dominat de către pasiuni, iar supraeul are calitatea de „conștiință morală” (Freud, 1996:86). Astfel, sinele este cel care se face răspunzător de dorințele ascunse, refulate din cauza neîmplinirilor. Eroi lui Mihăescu sunt stăpâniți de impulsii sexuale care au drept scop unirea sexuală, devenind niște damnați ai sexualității care acționează mânați de instincte sexuale. De exemplu, Ragaiac și Mihai Aspru, trăiesc la maximum aceste plăceri carnale cu toate femeile pe care le întâlnesc ca expresie a unei frustrări provenite din imposibilitatea de a cuceri femeia ideală. Se mulțumesc doar cu paleative. Într-o altă ordine de idei, se poate observa că, raporturile sexuale sunt întreținute doar pentru obținerea plăcerii și nu pentru reproducere așa cum fac celelalte vietăți ale naturii. O singură dată aflăm despre o sarcină, când Arina Velovan din *Zilele și nopțile unui student întârziat* se vede obligată să renunțe la copil, dându-și seama de mediocritatea celui pe care-l iubea, avort care îi va aduce moartea. Cum legăturile sexuale au loc între eroi și femei comune se poate crede că o astfel de relație, superficială, nu este demnă de fi dusă mai departe. Negrișor și Mihai Aspru sunt cei doi norocoși care ajung să-și împliească și fizic dragostea, dar cu acele scene se termină și acțiunea, astfel că nu se poate ști dacă din uniunea sacră cu femeia superioară va rezulta vreun urmaș. Pe de altă parte, autorul nu vorbește aproape niciodată în romanele sale despre această etapă a vieții, copilăria, probabil din cauza prea multor decese ale fraților săi din acea perioadă, răpuși de diferite boli.

Așadar, se poate observa că opera marelui autor este dominată de gelozie, adulter, sexualitate, virilitate, mister, sete de cunoaștere a femeii superioare, toate adâncindu-se în obsesii ale eroilor, care acționează mânați de acesta stare psihică. Mihai Aspru, protagonistul din Donna Alba pare preferatul lui Mihaescu. Deși, mai bine de un deceniu este supus unei așteptări chinuitoare, presărate cu umilințe, frământări și demersuri detectiviste el rămâne fidel visului de a se împlini alături de femeia iubită. Reușește, dar în momentul în care eroina accepta dragostea lui Aspru, misterul din jurul ei se risipește ușor-ușor, cei doi îndrăgostiți devin comuni. În concluzie, finalitatea obsesiei erotice în cazul lui Mihai Aspru, cel puțin la prima vedere este una favorabilă. Și Negrișor, după o serie de evenimente care aproape l-au făcut să-și piardă mințile se bucura în final de aprecierea și iubirea, *femeii de ciocolată*.

Ragaiac nu este la fel de norocos. Experiențele lui amoroase nu afectează puritatea trăirilor pentru femeia ideală, ci reprezintă două planuri paralele: imaginar și real. Astfel acestea se completează reciproc, ajungând ca în partea de final a romanului cel dintâi să-i cedeze tot mai mult teren lumii reale în care Ragaiac se cufundă, devenind același individ mediocru de dinaintea obsesiei pentru femeia pură.

Profesorul Andrei Lazăr, din *Brațul Andromedei* este tipul inadaptatului, „un infirm, pe jumătate idealist, pe jumătate dement, care sfârșește prin a se sinucide” (Călinescu, 1941:672). Ca orice inadaptat, eroul este perceput ca un ins ciudat de celelalte personaje, dar tocmai această ciudățenie îi stârnește de moment curiozitatea Zânei, pe care o cucerise cu pasiunea sa pentru

astronomie. Mașina cu care încerca să realizeze mișcarea veșnică, nu pornește tocmai când are mai mare nevoie ca să facă impresie femeii iubite și astfel, aceasta îl abandonează, refugiindu-se în brațele superficialului Nae Inelescu. După eșecul personal și profesional, Lazăr găsește ca unica soluție salvatoare, sinuciderea, evadarea dintr-o lume care îi era ostilă. Cu alte cuvinte, obsesia pentru iubirea absolută și mașinăria patronată de „drăcușorii lui Maxwel” îi aduc moartea idealistului profesor de matematică.

Povestea lui Mihnea Băiatu și Arinei Velovan sta sub semnul tragicului. Însă moartea feței pentru care eroul dezvoltă o obsesie maniacală, îl ajută să se maturizeze, să privească viața cu seriozitate, dedicându-se studiului filosofiei, în semn de elogiul pentru iubirea pierdută. Paradoxal este faptul că tocmai această schimbare, dintr-un tip superficial într-unul serios, cu preocupări mărețe duc la neîmplinirea iubirii dintre cei doi, pentru ca Arina își dorea tocmai acest comportament mediocru.

Cu excepția romanului *Zilele și nopțile unui student întârziat*, dar și acolo tot o femeie este cea în jurul căreia se proiectează visurile studentului, toate titlurile celorlalte opere au în prim-plan nume de femei ceea ce denotă interesul autorului de a crea femeia ideală într-o societate decăzută. Aceasta este de o frumusețe ieșită din comun, este înaltă, are întotdeauna ceva în plus față de celelalte prezențe feminine și, cu excepția Rusoaicei, toate sunt implicate în alte relații, astfel ca obsesiile eroilor pentru a le cuceri ating paroxismul.

BILIOGRAPHY

Mihăescu, I., Gib, *Brațul Andromedei*, Editura Minerva, București, 1983.

Mihăescu, I., Gib, *Rusoaica*, Editura Litera Internațional, București, 2009.

Mihăescu, I., Gib, *Femeia de ciocalata*, Editura Alpha, București, 2012.

Mihăescu, I. Gib., *Zilele și nopțile unui student întârziat*, Editura Litera, București, 2010.

Mihăescu, I., Gib, *Donna Alba*, Editura Eminescu, București, Piața Scânteii 1, 1985.

Bibliografie

Balotă, Nicolae, *De la Ion la Ioanide*, Prozatori români ai secolului XX, București, 1974.

Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini și până în prezent*, București, Fundația pentru Literatură și Artă, 1941.

Cincă, Stelian, *Psihanaliză și creație în operă lui Gib I. Mihaescu*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1995.

Dicționarul general al literaturii române, Academia Română, Eugen Simion (coord), L-Q, Editura Univers Enciclopedic, București, 2005.

Cioculescu, Șerban *Aspecte literare contemporane*, Editura Minerva, București, 1972, p. 279.

Foucault, Michel, *Istoria sexualității*, Editura de Vest, Timișoara, 1995, (Traducere de Beatrice Stanciu și Alexandru Onete), Vol.I, *Voința de a ști*, Editura Univers, București, 2004 (Cătălina Vasile)

Ghiță, Florea., *Gib I. Mihăescu*, (monografie), Editura Minerva, București, 1984.

Lovinescu, Eugen., *Istoria literaturii române contemporane, 1900-1937*, Editura Librăriei Socec, 1937.

Manolescu, Nicolae, *Gib I. Mihăescu – ieri și azi*, în *România literară*, VII, nr. 17, 25 aprilie 1974.

Mihăescu, I., Gib, *Însemnări pentru timpul de azi*, în *Restituiri*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1975.

Perpessicius, *Mențiuni critice*, vol. III, 1936.

Streinu, Vladimir., *Pagini de critică literară*, București, Fundația pentru Literatură și Artă, 1938.

Suluțiu, Octav, *Pe margini de cărți*. Seria întâi, Editura Miron Neagu, Sighișoara, 1938, p. 290.

Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, Editura Minerva, București 1981.

Vianu, Tudor, *Estetică*, Editura pentru Literatură, București, 1968.

FĂNUȘ NEAGU IN THE PROSE OF 1960S

Raluca Giurgiulescu

PhD. Student, Technical University of Cluj Napoca

Abstract: The sixth decade of XX century (1960 – 1970) is a difficult period for Romanian literature. The Communist Party tried to control all the arts, included the literature. The writers must o created a new “hero” according with the political objectives of the government, but some of theme oppose such requirements. Their writing must be camouflaged under a dual language. The metonymia, the amalgam technique, the ambiguous writing are methods to circumvent censorship. Fănuș Neagu was a young writer who started to write in 1959 with the volume of short stories “Ningea în Bărăgan”. He opposed the system through his specific writing full of metaphors, by atypical characters and evocation of an isolated space, little touched by civilization.

Keywords: the Socialist realism, ideology, ambiguous writing, doctrine, censorship.

La începutul deceniului al șaselea (1960 - 1970), guvernul român a început să treacă la acțiuni pentru creșterea gradului de independență față de Uniunea Sovietică. Partidul Comunist își schimbă conducerea și începe să manifeste oarecare tendințe de rupere cu trecutul. În agricultură, procesul colectivizării, în slujba căruia fusese pusă o mare parte din literatura vremii, începe să se apropie de final. Categoria esteticului începe să scape încet-încet de presiunea masivă a politicului. Literatura dă unele semne de revitalizare, iar lirica este prima care reface legăturile cu trecutul, în special cu poezia interbelică, oferind o anumită regăsire de sine. Poeți precum Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Gheorghe Tomozei, Grigore Hagiu, Cezar Baltag, Mircea Ivănescu, Romulus Vulpescu, Mircea, Micu, Ion Gheorghe, Gheorghe Pituț, Ana Blandiana, Constanța Buzea, Ileana Mălăncioiu, Mircea Ciobanu, Ioan Alexandru, Mihai Ursachi, Adrian Păunescu recuperează teme trecute de mai bine de un deceniu sub tăcere și adună energii lirice noi sub numele de „poeți șaizeciști” debutând, cu câteva mici excepții, tocmai în aceasta perioadă.

Sfârșitul anului 1959 și începutul anului 1960 aduc o explozie de prozatori, aflați pe diferite trepte ale maturizării artistice. În această perioadă își vor vedea cărțile publicate un număr de 63 de autori, 33 în 1959, iar restul în 1960. (Selejan, 2000). Majoritatea sunt nume total necunoscute azi literaturii: Dragoș Vicol, Dimos Rendis, Gheorghe Iordache, Remus Luca sau Nicolae Țic, B. Jordan, Costache Anton, Aurel Mihale. Alții însă vor reuși să se impună ca nume importante în literatură și vor publica masiv și în anii următori. Este vorba despre scriitori precum: Eugen Barbu, Zaharia Stancu, Fănuș Neagu sau Constantin Chiriță. Incontestabil însă, romanul anului 1960 a fost „Scrinul negru” de George Călinescu.

Prozei începutului de deceniu șase i se impun obiective clare, precum istoria și înfăptuirile actuale ale partidului. Opera trebuia să transmită un flux emoțional și ideologic care să dea încredere în realizările partidului. Operele literare „realist – socialiste” trebuie să fie o adevărată armă de luptă, o adevărată instituție educativ – ideologică care să creeze o tradiție, nu să o re-creeze. Regimul Dej admite unele relaxări, dar relativ puține. În „Raportul celui de-al III-lea Congres al Partidului Muncitoresc”, acesta atrage atenția asupra elaborării unor opere

„la nivelul înaltelor exigențe artistice și ideologice ale partidului și poporului.” Se solicită, ca o condiție de bază a realismului noii literaturi, „lichidarea oricărei distanțări livrești de lucrătorii din fabrici, de țăranii colectivști.” (Crohmălniceanu citat de Selejan, 2000)

Presa vremii susținea și ea aceste deziderate, ca urmare îi promova pe scriitorii frunțași, pe creatorii de modele. Revista „Contemporanul” înființează o nouă rubrică, „Clasa muncitoare în literatură”. Și alte reviste ale vremii se orientează în jurul acestui deziderat. Analismul realist – socialist încearcă să impună tot mai mult noțiunea de „erou literar”, care să înlocuiască termenul de „personaj”. (Selejan, 2000)

În ciuda numeroaselor obstacole, literatura română înregistrează un curs recuperator, mai ales după 1964. Despovărată parțial de presiunea ideologică, o bună parte din proza acestei perioade va începe să repună în discuție „obsedantul deceniu”, proiectând asupra oamenilor, abuzurilor și dramelor aceluși timp o viziune realistă. Prozatorii deplasează acum accentul spre individ și cultivă cu precădere analiza existențialistă, abordând în multe cărți relația om – istorie.

În lucrarea sa „Geografie literară”, criticul Cornel Ungureanu susținea ideea că generația șaizecistă reprezintă „un moment important al trecerii către altă literatură” ce „vizează tocmai anularea gândirii utopizante din literatura anilor ‘50”. Trece apoi în revistă câteva nume importante ale perioadei, care confirmă această trecere, precum Nicolae Breban, Sorin Titel, Ștefan Bănuțescu sau Fănuș Neagu. De asemenea afirma, cu siguranța unui verdict, că „Aproape toți scriitorii generației ‘60 se vor retrage în interiorul unei formule trainice (sunt absorbiți de ea!) pentru a descoperi, prin ea, calea către orizonturile originare” (Ungureanu, 2002).

Un astfel de scriitor, care încearcă să se sustragă scrisului aservit, a fost Fănuș Neagu. Scriitorul debutează în 1959 cu volumul de proză scurtă „Ningea în Bărăgan”, anunțându-se ca un scriitor atras de lumea patriarhală a Luncii Dunării și din preajma Bărăganului care, asemenea lui Eugen Barbu, deplasează accentul de la tipic la excepțional, de la periferic la insoli (Negrici, 2002). Urmează apoi, de-a lungul deceniului șase, volumele „Somnul la amiază” (1960), „Dincolo de nisipuri” (1962), „Cantonul părăsit” (1964) și „Vara buimacă” (1967). Acest deceniu se va încheia pentru acest autor cu publicarea romanului „Îngerul a strigat” (1968), roman care părăsește lumea rurală în favoarea spațiului citadin bucureștean. Fănuș Neagu se opune scrisului impus de regimul comunist într-o manieră unică, aducând un scris inedit, de fapt o reacție la o stare de spirit apăsătoare, la o doctrină care își propunea simplificarea actului literar, topirea individului într-o masă amorfă. Criticul Eugen Negrici susținea că proza lui Fănuș Neagu reprezenta, la începutul anilor ‘60 „cel mai viguros refuz al cerințelor realist – socialiste pentru ca el se producea la nivelul articulațiilor intime ale textului” (Negrici, 2002).

Fănuș Neagu face loc în literatura vremii excepționalului, apetitului pentru spectaculos, excentricului, bizarului, energiilor descătușate, erotismului primar, pasiunilor nestăvilite, adică tuturor elementelor ce stârnesc imaginația. Personajele sunt atipice, au fie un vitalism nelimitat, fie sunt buimace, aiurite, abulice uneori. Aceste personaje sunt oameni bizari, anapoda, însă fermecători și mai ales, total diferiți față de lumea cenușie, monotona a romanelor realist – socialiste. Autorul evită temele și tipologiile oficiale, aducând în fața cititorului o lume interesantă, prin evocarea unor comunități izolate, puțin atinse de civilizație și, implicit, de „marile realizări ale partidului”. Ochiul atent al cenzurii era astfel înșelat, chiar dacă uneori proza sa a fost considerată ineficace pentru mesajul politic solicitat de obiectivele literaturii realist – socialiste.

Lunca Dunării din scrierile șaizeciste ale lui Fănuș Neagu este un spațiu atipic, în care se poate întâmpla orice fără frizarea realității. Aici apar și dispar lucruri, vieți omenești, ca într-un adevărat spațiu labirintic. Este însă un spațiu al libertății, în care ființa umană nu se simte clausturată, un spațiu intim și secret. Dorința acerbă de libertate, de exprimare fără opreliști,

răzbate prin toată ființa scriitorului, într-o perioadă în care acestea erau deziderate trecute sub semnul imposibilului.

Fănuș Neagu, ca de altfel toți scriitorii perioadei, cunoaște bine realitatea politică, astfel că uneori speculează un dublu limbaj și avantajele metonimiei în încercarea de a eluda vigilența cenzurii. În scriitura epocii apare frecvent tehnica amalgamării, a ambiguizării, a aluziei, iar conflictele de ordin politic și social îmbracă haina parabolei sau a alegoriei (Negrici, 2002). În proza fănușiană regăsim scriitura înflorată, colorată, care umple inimile, bucură simțurile, dar mai ales se opune scrisului cenușiu, propagandistic, lipsit de culoare, stil și personalitate. Izbucnirile poetice și lirice sunt frecvente, la fel ca și valurile de metafore care îmbracă fiecare moment al subiectului. Se naște astfel un limbaj bogat, opulent, mustind a poezie, într-o epocă în care estetica oficială cerea „personaje tipice în împrejurări tipice”. Fraza devine o adevărată sărbătoare a limbajului și astfel o formă de contestare a literaturii propagandistice, de afirmare a dreptului la liberă creație, la autonomie artistică. Povestirile primesc adâncime sufletească, frumusețe interioară, recuperând o parte din calitățile prozei veritabile, mutilată de concepțiile politice ale realismului socialist.

Deși după 1964 pe scena prozei românești începe să apară o generație a „normalității” (Negrici, 2002), gruparea de scriitori aserviți continuă să existe. Împotriva lor și a regimului comunist luptă aceasta generație de scriitori șaizecistă. Lupta e grea, căci condeiul lor trebuie să camufleze sub taina scrisului oroarea față de sistem, față de minciuna, față de sărăcia artistică, față de supunerea la directivele partidului. „Bizareria comportamentală, suceala indivizilor din proza lui Nicolae Velea sau Fănuș Neagu este un răspuns la logica de roboți impusă personajelor de conflictele tipice ilustrate de prozatorii deceniului șase” afirma criticul Eugen Negrici. Fănuș Neagu aduce în lupta cu „eroii literari” personaje care trăiesc intens în Bărăgan sau pe Ceair, iubesc sau urăsc profund, au nume unice și supraviețuiesc unui timp rău.

BIBLIOGRAPHY

1. Neagu Fănuș, *Dincolo de nisipuri*, Editura Curtea Veche Publishing, București, 2011
2. Negrici Eugen, *Literatura română sub comunism. Proza.*, Editura Fundației Pro, București, 2002
3. Selejan Ana, *Literatura în totalitarism, 1959 – 1960*, Editura Cartea Românească, București, 2000
4. Ungureanu, Cornel, *Geografie literară*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2002

POETIC TRANSYLVANISM IN THE CASE OF GHEORGHE PITUȚ

*Carmen Hurubă (Dudilă)**Phd., "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș*

Abstract: George Pitut is a poet who respects and esteems his readers through intact exigency of his lyrics. His poetry is the essence of Transylvania in the true meaning of the word. Pitut wants to be a poet whose work is strongly imbued with a popular and national spirit in its primary steps of sensitivity, thought and expression.

Keywords: poetry, village, traditional, lyrism, Transylvania.

Gheorghe Pituț, poet, prozator și publicist roman, s-a născut pe 1 aprilie 1940 în satul Săliște de Beiuș din județul Bihor. După absolvirea cursurilor liceale de silvicultură la Năsăud și Sighetu Marmației, se înscrie în 1962 la Facultatea de Filologie din Cluj, urmând ca din 1964 să-și continue studiile universitare în Capitală. În anul 1967 devine licențiat al Facultății de Litere a Universității București, iar la recomandarea profesorului Dumitru Stăniloae obține, în anul 1970, o bursă de studii de doi ani la Universitatea din Köln, Facultatea de Filosofie și Germanistică.

Pituț își începe cariera literară debutând cu versuri în paginile revistei „Tribuna”, în 1963. Editorial debutează în timpul studenției, în 1966, cu volumul de poezii „Poarta Cetății”, carte ce a fost foarte bine primită de critica literară. Ulterior, au apărut volumele: „Cine mă apără” (1968), „Ochiul Neantului” (1969), „Fum” (1970), „Stelele fixe” (1977), volum pentru care poetul a fost distins cu Premiul Uniunii Scriitorilor, „Noaptea luminată” (1982), „Locuri și oameni” (1982) și „Aventurile marelui motan criminal Maciste” (1983).

În afară de versuri, Pituț a scris proză și a tradus din lirica germană. Opera sa, ce însumează douăzeci de volume, apărute atât în timpul vieții cât și postum, întregesc patrimoniul cultural românesc. Gheorghe Pituț a desfășurat și o activitate publicistică, a lucrat în presă mai bine de 25 de ani. A fost corector la „Gazeta literară”, redactor la „Romania literară” și secretar de redacție la „Viața românească”. Gheorghe Pituț s-a stins din viață pe 6 iunie 1991 și este înmormântat în Cimitirul Bellu din București.

Poeziile de început ale lui Gheorghe Pituț au constituit un debut matur, prefigurând hotărât o împlinire, spune Ion Dodu Bălan în „Profil de poet” dedicat poetului. „Ele impun din capul locului, în peisajul atât de divers al liricii actuale, un nou poet profund și original, cu un timbru al lui, cu o viziune dramatică, cu un univers de imagini distinct, prin care se exprimă, o dată cu sufletul poetului și colțul de țară în care a văzut lumina zilei.”¹

Din versurile poetului, putem deduce că el vede o comuniune naturală între om și natură, astfel omul are o prelungire în natură, precum natura se integrează în sfera umană. În poemul „Portret”, vedem transformarea omului într-un brad, tocmai datorită acestei comuniuni om - natură: „Un om obișnuit de înalt / cu ochi adânci și / parcă ascunși în lumina, / geometrica barbă / cărunță de piatră / cu o jumătate a trupului vie / și cu cealaltă pe un trunchi bine cioplit dintr-

¹ Ion Dodu Bălan, *Profil de poet*, revista *Bucureștiul literar și artistic*, Anul V, nr. 4 (43), 2015, pag. 16.

un brad / trăiește ca paznic al muntelui.../ Un mare sculptor ar trebui să-l vadă căci nu-i mai lipsește / decât un picior / sunător / și-o să devină brad în curând/"; în poezia „Mit” se reia ideea că, un zeu mânios a zidit oamenii în copaci: „De atunci poporul de stejari / primi în fiecare, / arbore un om/ iar noaptea pe îngheț stejarii / de - osândă răsuciți pocnesc amar și îndurerare cer neîntrerupt/”; iar în poemul „Dor” descoperim miraculoasa lume silvestră, din care însuși poetul își trage forța creatoare: „Mamă, n-ai vrut să fii lemn / Să adăpostesc mistreții, / Sufletului să-i însemn / umbra morții, calea vieții/”. Dar poate cele mai sugestive versuri pentru poetul care este chemat de „necunoscutul din stele” sunt: „Știi pământul nu-mi dă pace / să mă fluier către stele / M-aș desface de pe osii / și topit să curg în ele // Toți ar vrea, la toți li-i dor / de o lungă luminare, / nu să moară, nici să mor, / ci s-ajungem nehotare./”

Pământul este un element esențial în structura tripartită a universului teluric configurat de lirica lui Pituț. Componenta lexicului e alcătuită din cuvinte și sintagme aparținând sferei semantice a pământului, cu toate care-i aparțin: animale și păsări, flori și lucruri, peste care plutește atmosfera energetismului afectiv și noaptea luminată a poetului. Muntele și dealul, câmpia și valea, peștera și drumul, bolovanii și grâul sunt motive lirice care converg spre simbolul pământului. Iată bogăția lexicală de cuvinte și sintagme cu care poetul înzestrea pământul:² „Pe valea stelelor; aș simți / cum se urnește / c-un zruit de osii grele / din matca lui pământul; dar noaptea când / înfășur pământul cu suflet / și-i mângâi înțelepciunea mută, / scăpându-l apoi / pe orbita în care n-a obosit niciodată / îl simt pe jumătate / mulțumit / că poate privi stelele / prin mine; fermenții din humus; pământul e al lui /.../ șerpilor lunecă sub degetele sale; și-i mare pământul / dar nu mai am loc; confundându-mă cu pământul / mult prea devreme; se rup, trecând spre mări de pâcle / cele mai tinere pământuri; din cer cad copiii / pe pământ; începe să-i iubească / pământul / cu o răbdare de păianjen; trăiește ca paznic al muntelui; Casele mici din lemn / înfundat în pământ; cu mâinile îngălbenite / de lutul dealului sterp; acele tremurătoare / vieți spre pământ; Satele au intrat până la genunchi în pământ / Cerbii se retrag tot mai mult la creste; cu șapte funii zdravene / îi legăm pământul de picioare; pe podul plin de roade / al pământului; pe vârful dealului/ mama și tata / etern aplecați pe coase și sape / deasupra pământului sterp; miliarde de ciocane / pe pântecul globului; aud cum putrezește dealul / la care am gândit o clipă; urca tăcut / și slab către spinare / pân-a căzut / cu mine la pământ; Acuma tragi cât o câmpie; pe vetre de pământ; în satele pământului de fum; dar numai eu cunosc ce stranie lucrare / e partea muntelui necunoscută; pe când în peșterile firii / se spune o cântare surdă; poporul meu / ară tăcut / pe zece mii de dealuri; Undeva neștiut / pe fața pământului / arde un foc; și un copil ne dă de-a dura / din munții universului plângând; La pământ, / popoarele să cadă la pământ!; M-aș duce-ntr-un ținut / de sănătate; și zborul lui îmi trage / viața pe pământ; spre dealurile arse, / în față roata / s-a îndepărtat enorm / de caravane; aud planetele /cum sug din ea / ca niște pui / și răsuflarea ei deschide flori / pe mările neantului; și orice drum sfârșește / mai jos de-nceput; lucrarea lui îngăduie / să văd și muntele din fața mea; încăpățânat / ca un podiș transilvan; un trup / pe străzile globului; și-a ridicat de jos, / un pumn de humă arsă / zvârlind în cer / o patrie de vulturi; lăsându-te să cazi în râpa / în care viermi neadormiți / muncesc etern; și ce prietenie mai trăiește / între om și dealul / pe care-l duce-n spate; Pe creasta muntelui / un foc / pe nesimțite mișcă / spre el ținuturi depărtate; mișcăm capcane / prin umbrele pământului; Acolo pământul nu minte; din ce în ce mai stins / aud bolboroseala / celor supti de glod; sub o privire dincolo de ea, / un aer tare, / apă, / cuvântul absent / pământ; ce mică-i grădina / pământului, fructele aspre; va curge insula în mare; pământul e greu, încăpățânat, / el trăiește în sine / rareori în afară; noaptea coline / urci să mai vezi / dincolo ce se întâmplă; un dâmb plin de sănioare era Muntele; să fie împins zidul în câmpie; Nici un asfințit mai palid / Ca pământul acestor retorte; muntele apei se culcă, / vine câmpia gâfâind / cu ciulinii îngropați

² Revista *Luceafărul Românesc*, Maria Vaida: „Poezia lui Gheorghe Pituț” -

<https://arhivaluceafarulromanesc.wordpress.com/%E2%96%BC-jurnalism/maria-vaida-%E2%80%9Epoezia-lui-gheorghe-pitute%E2%80%9C/> - 06.08.2016.

în aer; nu se mai vede apoi decât omul slab / lovind pământul / din care țâșnește somnul. Cald. / Roșu. Întunecat.; Pământul se eliberează de timp, / Eternitatea se înviorază / Cu valuri proaspete de moarte; cetatea ei din munți / era presărată în depărtare; Caravane, rânduri nesfârșite, / în drum spre țări întinse, / ne ducem să cernem nisipul, / să măturăm marea pe țărm de scoici; de jocul Neființei tot mai cuprinși cu gândul / lăsând în urmă sorii ne-am aminti pământul / fără păduri și iarbă cum ar fi fost să fie / copil de fum și zgură, ciment-melancolie; decât oricine știu eu mai bine un cuvânt – ce ne țin de fragezi în poala lui – pământ / pe care-l răscoliră duse de vânt și soarte / popoarele bolnave de spațiu pân-la moarte, / de ne-am trezit în limbă cu un proverb străin / în care apa trece și pietrele rămân; dar strângă el mări și ani / cât munții-n poală bolovani; plâns înecat într-un munte de vată; căci pe un câmp de iasomie / masele-ar fi în anarhie; Ce-aș mai putea afla în re / decât bolnava curgere; peste morminte curge timpul; casele vechi, biserici scunde / cuvântul prim aici se-ascunde; nu pot clinti statornicia / leagănului prim; La începuturile vieții când orice gând era un drum; devoratorii materiei / când lucrează vorbesc / ei spun deal și dealul dispare / ei spun munte și munții se șterg / ei spun mare și apele seacă / ei spun grânare și nu mai vezi pâine; eu cred că spiritul-i o creșă / de flori și animale pure / în grava limbilor pădure; Cuvântul cred că reproduce / vântul imaginii reale/ a munților ce mor în vale; O, de-am găsi un bun pândar / în cer peste pământ și apă / să vadă când trec stoluri mari // să le oprească să nu treacă; / O, numai zborul lor ne sapă / în sânge, de-am ajuns de var.”³

Poetul satului și al pădurilor, al stihilor dezlănțuite, evocă acum și marasmul orașului, mizeria planetară, suferința omului expus la tot mai multe experiențe greu de suportat. Forța corozivă a verbului găsește la Gheorghe Pituț o rezonanță neașteptată. Având în urmă experiența thanatică a lui Goga și Cotruș, el evocă o lume țărănească în derivă, o disoluție a ritmurilor sempiternе, o suferință prelungită a unei umanități truditore: „Lângă scaunul bunicului / epileptic / rupt de bătrânețe / lumina joacă umbre lungi / pe chipul singuratecului Robinson”, în timp ce „părinții [sunt] înhămați la snopi / prin ariile unui veac întreg”. Efortul sisific al generațiilor nu-și găsește răsplata cuvenită. Omul truditore va fi în continuare ignorat, iar efortul său constructiv e supus zădărniceii. Casa strămoșească se năruie, satul e înconjurat de stihii, noaptea se insinuează, maculând și devorând tradițiile moștenite, încetățenite de veacuri. Noua lume e una a atrocității și însingurării, a obturării izvoarelor generative: „dar noaptea grozavă umflă / pereții până crapă / o pâine înjunghiată / încet se face lemn / un roi de greieri negri/ fac poduri peste vetre”. „Paradisul în destrămare” blagian prinde proporții, gesturile alienante se înmulțesc, starea de normalitate a relației dintre om și natură e tot mai vulnerabilă. „Casa părinților / clădită lângă vânt / pe vârful satului, / mama și tata / etern aplecați pe coase și sape / deasupra pământului sterp”. Figura emblematică a tradiției țărănești, părinții, prelungește aici în etern un efort colectiv sortit eșecului. Gheorghe Pituț continuă expresionismul robust al lui Cotruș și-l plasează în marginile oniricului, acolo unde strategiile poetice dobândesc consistența unei figuri a spiritului creator, așezată sub semnul halucinatoriului. Poetul e o natură senzorială frenetică, aplecat spre conformațiile geologicului și a reverberațiilor lui în interioritate: „Trăiesc lumini obscure / ce dor ca rănilor” afirmă el. Ca atare, scrisul său aduce în prim plan „iarna înroșită” a durerilor omenești, imaginea sumbră a unui timp devastat, precum în poezia „Noaptea” din „Ochiul neantului”: „Din toate părțile asediat / deodată / de noaptea prăbușită / ca o scroafă neagră peste vreme, / aud planetele / cum sug din ea / ca niște pui / și răsuflarea ei deschide flori / pe marginile neantului”.⁴

Ștefan Augustin Doinaș vede în volumul lui Pituț, „Stele fixe”, o întoarcere a poetului la un lirism de idei. „De-ar fi sau de n-ar fi mișcare / stelele-s fixe ca-n uitare, / tăcerea-n cosmos e-o povară / care începe să ne doară / ca pierderea ca strictă boală / când cerul pare-o hala goală

³ Gheorghe Pituț, *Noaptea luminată*, prefată de M. Ungheanu, Ed. Albatros, București, 1982, pag. 17 - 225.

⁴ Mircea Popa, *Gheorghe Pituț – un disident avant la lettre*, revista *Mișcarea Literară*, anul IX, nr. 3 (35), 2010, Bistrița, pag. 7.

/ de tot ce-ar mai fi vrut să spere / vederea-n ceafă unei sfere de ce-am cunoaște-o zi adâncă / luminile cum fug să plângă, / căci am vedea popoare albe / pe cer în loc de stele-n salbe. O, mulțumirea că sunt fixe / departe de apocalipse, / hrănite numai cu mirare / din ochi de plante gânditoare / ne-ajuta să ne mai susținem / limpezi în succum et sanguinem.//⁵ Contrar ideii anterioare pe care și-o făcuse despre poezia lui Pituț, aici simte că aceasta are cadențe clasice, filozofice. Poezia filozofică a lui Pituț, mai spune criticul, se hrănește din mirarea și candoarea copilului de la țară, cu lecturi clasice, puse în fața miracolelor simple sau mai complicate ale vieții, dintr-o stare aurorală a sufletului, a căror expresie o conține poemul „Zori”: „Deci am ajuns și eu să spun / precum aș fi trăit optzeci / de ani, că ieri ca azi și-n veci- / din toate- darul cel mai bun / este să fii copil nebun / s-alergi, să zbori peste poteci, / pierdut în codru să-ți petreci / noaptea cu sori ce nu apun// De zori și frunze inundat / brusc să adormi lângă un trunchi, / când pasărilor au zburat// și-ncet în cel mai dulce unghi / să te trezești halucinat / de-o căprioara în genunchi//”⁶

O meditație gravă, profundă, asupra existenței însăși, denumeste Petru Poantă, poezia lui Gheorghe Pituț. Poetul nu are sentimentul rural al înstrăinării în epoca expansiunii tehnologice și a ambiguității morale. Atitudinea sa, mai spune același Poantă, este mai complexă, mai fecundă: pe de o parte o adeziune subtil ironică, iar pe de altă parte, o abandonare lucidă și o retragere nu în arhaitate, ci în ordinea cosmică simțită ca echivalentul natural al unei ordini și purități spirituale: „eu cred că spiritul-i o creșă / de flori și animale pure / în grava limbilor pădure/.” În universul lui Gheorghe Pituț tulburat de neliniști și întrebări, „stelele fixe” sunt semnale, astrale, telurice, ale stabilității umane. O energie ancestrală urcă în elogiul naturii primare, a geografiei noastre spirituale, a maternității, a spațiului transilvănean. „Deși-i un domn cu traistă-n bătă”, cum ironic se numește Pituț, este în fond, spune Poantă, un meditativ și un subtil în multe poezii. El poetizează abstracțiuni precum: vanitatea, creația în general, viața, moartea, simțirea, datoria, etc. Miracolele naturale vor fi redescoperite cu pudoare, vag ironic.⁷

Sentimentul frust al naturii a fost înlocuit cu revelația eternității și imobilității ei, simțită cel mai acut în versurile poeziei „Zori”: „Deci am ajuns și eu să spun / precum aș fi trăit optzeci / de ani, că ieri și azi și-n veci – / din toate – darul cel mai bun / este să fii copil nebun / s-alergi, să zbori peste poteci, / pierdut în codru să-ți petreci noaptea cu sori ce nu apun. / De zori și frunze inundat / brusc să adormi lângă un trunchi, / când pasărilor au zburat / și-ncet în cel mai dulce unghi / să te trezești halucinat / de-o căprioară în genunchi.”

Strâns legată de lumea satului, natura pare să aibă la Gheorghe Pituț semnificații mult mai profunde decât în viziunea tradiționalistă, aceasta devenind la poetul nostru o proiecție a eului și a freamătului interior asupra spațiilor primordiale cu arbori, ape și păsări, încercând a se concilia astfel infinitul și ființa încă din volumul „Poarta cetății”. Poet al nopții și al pădurii (cum îl numea Nicolae Manolescu), Pituț nu face din acestea doar simple prezențe romantice ori feerice, ci transcendențe ale locului ce îi produc o fericire aproape adamică, după care a tânjit îndelung. Lipsite de muzicalitate, poemele ne dezvăluie o natură frustă, care îi copiază însă stările interioare; chiar dacă poetul nu va pune urechea pe pământ precum Blaga și nici nu se va risipi contemplativ precum Eminescu, vitalitatea naturii va comunica o neliniște mitică, secretă, care nu se poate spune pe cale rațională, anunțând la modul expresionist marile cutremure ale ființei: „S-au spart liniștile pădurilor virgine, / Satele au intrat până la genunchi în pământ, / Cerbii se retrag tot mai mult la creste, / frecându-și coarnele de cer”. Bezna pădurii pare a fi locul rădăcinilor folclorice ancestrale, unde se nasc mistere nepătrunse și unde trăirile poetice ating extazul dezvoltând cultul valorilor htonice întreținut de-a lungul veacurilor de

⁵ Gheorghe Pituț, *Poarta cetății*, editura Tineretului, București, colecția Luceafărul, 1966, pag. 78.

⁶ Ștefan Augustin Doinaș, *Lectura poeziei urmată de tragic și demonic*, editura Cartea Românească, București, 1980, pag. 228.

⁷ Petru Poantă, *Radiografii*, editura Dacia, Cluj Napoca, 1978, pag. 239 – 241.

poezia transilvană. Intervine însă aici și un acut sentiment al trecerii, al poziționării ființei sub vremi, sentiment care predispune la reflecție, transferând astfel emoția într-un peisaj cu fulgurații expresioniste: „De câte ori gândesc la mine / Mă uit la frunzele ce cad / Prea blând și pe același vad / Al toamnei cu lumini străine // Și timpul crește-n serpentine / Noaptea când geru-n trunchi de fag / Plesnește coaja cu arțag / De intră spaima în jivine.// Spre dimineață numai răni / Pădurea plânge neștiută / Ca o bătrână mare mută// Transcendentală de la vămi,/ Ci totuși încă mă mai chemi / Ca și cum nu am sta sub vremi” – „De câte ori”.⁸

Ceea ce trebuie observat de la început în cazul lui Gheorghe Pituț, remarca Mircea Popa, este refuzul organic al oricărei alinieri la lirismul răsuflat și compromis al generațiilor anterioare, care au trecut prin experimentul proletcultismului. Fiul de țărani pădurari de lângă Beiuș nu a suportat nici o clipă tranzacționismul ideilor, mimetismul formulelor lirice gata fabricate, lăăitului manelist al așa-zisului lirism cetățenesc sau agitatoric. Temele și motivele pentru care optează poezia sa sunt cu totul altele și provin din substanța gravă și responsabilă a unui Ardeal împilat și a unei țărâni care n-a cunoscut bucuria și exaltarea convențională. Respectul pentru om al lui Gheorghe Pituț este unul desăvârșit și total, iar greul unei vieți hăituite și supravegheate continuu transpare ca un protest subiacent, discret dar peremptoriu, peste tot în poezia de scenerie sumbră și halucinatorie a unui poet care-și scrie parcă poezia cu gura închisă. Somptuozitatea și feericul vieții e înlocuit în cazul său cu transpunerea realității într-o haină alegorică și aluzivă, la fel cum a procedat înaintașul său de odinioară, Octavian Goga. Ecourile vieții cotidiene pătrund în poezia sa deghizate și ascunse după faldurile inteligent măsluite ale unor imagini drapate, plasate într-un imaginar hipersensibil, dar transfigurat într-o hiperbolă a aluzivului. Intenția lui declarată e aceea de a se plasa în acest con de umbră al „dezechilibrului”: „Descarcă-te, dezechilibru / al lumii / te-aștept cu toți porii / dilatați ca 6 havuzurile, / să ne unim furtunile, / care gem închise în noi” - „Singer”.⁹ Acesta e motivul pentru care această poezie pe post de „ars poetica” e așezată în fruntea volumului său de debut. În timp ce colegii săi de generație vorbeau de solidaritatea colectivă, „tovărășească” a lumii proletare, poetul Gheorghe Pituț preferă singurătatea creatorului romantic, solitudinea observatorului inclement, a unui „Orfeu neguros”, care percepe lumea ca o dezlănțuire stihinică, puțin ocrotitoare. O materie în mișcare amenință mereu liniștea lumii. Omul pare o făptură asuprită de năvala elementelor de o sălbatică măreție, cu ținuturi de piatră amenințătoare, cu „vântul de cuie”, cu lupi de o rară ferocitate, fiare cu „dinți magnetizați”, și „rânjet carnivor”, cu „câmpia de gheață” și cenușa care cade sfărâind din „hălci de cer”, cu orașe care „agonizează valpurgic”, cu cerbi care-și freacă coarnele de cer, cu șerpi lucitori de otravă, cu sate ce se surpă de vânturi puternice, etc. Lumea nu e o masă de armonii, un loc al înseninărilor, ci, dimpotrivă, un spațiu al bulversărilor, al experiențelor dramatic, al expierii: „Împotrivă și sumbre în jur / buzele stâncilor sparte / și sentimentul aicea sublim / că totul se smulge din moarte” (Argeș). Chiar reîntoarcerea acasă, în tărâmul primordial a lumii familiare a satului e un prilej de întristare. Părinții, familia e tristă, îmbătrânită, casa bătrână se năruie, stă să se prăbușească, pădurea e tristă, un vânt turbat circulă dărâmand temelii, statornicia e o iluzie: „se încălcește lumea / așa ca la-nceput / și nu mai sunt decât un strigăt lunar”.¹⁰

O monografie a lui Gheorghe Pituț realizată de Maria Vaida numită, „Gheorghe Pituț sau ochiul și noaptea”, apărută la Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2009, are meritul de a se apropia de creația unui scriitor, care, chiar dacă nu a fost uitat, nu se (mai) găsește în centrul atenției criticii literare. Geneza lucrării trebuie căutată în dragostea exegetei pentru poezie, dar și în întâlnirea cu poetul Gheorghe Pituț la Beiuș, în timpul studiilor sale liceale, întâlnire ce i-

⁸ Rodica Mureșan, *Retorica modernă a poeziei lui Gheorghe Pituț*, revista *Mișcarea Literară*, anul IX, nr. 3 (35), 2010, Bistrița, pag. 3.

⁹ Gheorghe Pituț, *Poarta cetății*, editura Tineretului, București, colecția Luceafărul, 1966, pag. 9.

¹⁰ Mircea Popa, *Gheorghe Pituț – un disident avant la lettre*, revista *Mișcarea Literară*, anul IX, nr. 3 (35), 2010, Bistrița, pag. 6.

a marcat în mod decisiv existența. De asemenea, investigația a avut drept scop corectarea informațiilor eronate descoperite în lucrări de anvergură vizând locul nașterii poetului, primele preocupări literare, data debutului, a primului interviu, a studiilor, etc. Investigația are și o dimensiune vădit polemică, încercând să răspundă la interpretările adesea tendențioase legate de opera poetului. Fapt important, Maria Vaida a avut acces și la opera postumă a lui Gheorghe Pituț, netipărită încă în volum. După cum se anticipează în subtitlu, exegeza respectă cu minuțiozitate rigorile specifice unui studiu monografic. O amplă secțiune reconstituie periplusul biografic al poetului, iar informația se dovedește extrem de pertinentă, tinzând către exhaustivitate. Prima rectificare operată de către cercetătoare se referă la locul nașterii poetului, localitatea Săliște de Beiuș, comuna Budureasa, județul Bihor. Maria Vaida insistă pe evenimentele ce au marcat profund biografia poetului, pătrunzând apoi și în universul operei sale: moartea fraților mai mari în ziua de Crăciun, experiența apocaliptică a războiului, moartea bunicii din partea mamei în 1946, etc., după care este relevat contextul în care s-au născut primele creații. Propunătoarea are harul de a povesti și știe să includă în relatare informația de istorie literară. Relatarea se bazează pe forța indubitabilă a documentelor, care reconstituie cu fidelitate etapele formării spirituale a lui Gheorghe Pituț. Merită atenție eforturile depuse în parcurgerea arhivelor pentru a aduce la lumină o serie de date inedite privind viața și opera scriitorului. Este menționată adevărata dată a debutului poetului, care nu este 25 iulie 1963 când îi apare un grupaj de poeme în revista „Tribuna”, ci 28 februarie 1963, în aceeași publicație, cu poemul „Antirăzboinică”. Reconstituind biografia autorului „Stelelor fixe”, Maria Vaida reconstituie atmosfera unei epoci zbuciumate, ostile culturii. Autoarea știe să contextualizeze foarte bine reperele majore ale unui destin și reconstituie ecoul volumelor lui Gheorghe Pituț în epocă. Nu sunt evitate nici momentele dificile din biografia poetului, cum ar fi reîntoarcerea de la studii din Germania, când este dat afară de la „România literară” deoarece a rămas prea mult timp în străinătate. Pe parcursul investigației pe care o realizează, exegeta își propune să releve semnificațiile creației lui Gheorghe Pituț, conștientă fiind de originalitatea, profunzimea și complexitatea acesteia. Strâns legată de reconstituirea destinului poetului se găsește și relevarea legăturilor acestuia cu scriitorii din afara granițelor României. Călătoriile în lumea liberă devin pentru poet o veritabilă aventură a cunoașterii prin lărgirea surselor de inspirație și îmbogățirea orizontului tematic. Excursul se caracterizează prin calitatea informației, ideile exprimate fiind exemplificate mereu prin trimiteri la universul creației.¹¹

Autorul articolului insistă pe ideea că Maria Vaida a realizat o monografie care arată adevăratul chip a operei lui Pituț descoperind profunzimea și exigența acesteia.

Reconstituirea profilului spiritual al lui Gheorghe Pituț este urmată de o amplă și competentă incursiune în Universul liric al poetului. Este secțiunea cea mai amplă și mai interesantă a lucrării. Maria Vaida consideră că lirica lui Gheorghe Pituț „este expresia unei vocații a firescului în care eul liric coexistă cu revelația descoperirii unei lumi izvorâtă din ființa sa însetată de absolut”. Este vorba de opera unui poet considerat de critica literară „tradiționalist prin materialul inspirației și modernist prin imagerie poetică”. Demersul rămâne riguros și original, subcapitolele alcătuind niște etape distincte ale investigației. Exegeza insistă pe elementele de originalitate din creația poetului, pe coordonatele prin care acesta se individualizează în cadrul generației ‘60. Abordând problema raportului dintre tradiție și modernitate, Maria Vaida decodifică marile simboluri ale operei lui Gheorghe Pituț, o lirică arhetipală prin excelență. Propunătoarea este o cititoare atentă, care știe să aleagă citatele semnificative în măsură să îi illustreze opiniile. În acest sens, se dovedește semnificativ capitolul intitulat Ochiul și noaptea, care dă și titlul studiului și în care se insistă pe tema ochiului și pe motivul privirii: „Ochiul și noaptea sunt două teme predilecte și complementare în poezia lui Pituț, simbolizând cunoașterea lumii prin poezie, iar această cunoaștere se realizează numai

¹¹ Gheorghe Glodeanu, *O monografie Gheorghe Pituț*, revista *Nord literar*, nr. 7 – 8, (74 – 75), 2009.

prin iubire”. Timpul, himericul, dimensiunea religioasă, eul și lumea, arta poetică, dimensiunea blagiană, teluricul reprezintă alte coordonate ale investigației. Exegeta dezvăluie și unele aspecte mai puțin cunoscute ale operei, cum ar fi apropierea lui Pituț de mișcarea onirică sau dimensiunea religioasă a creației acestuia. Investigația tinde să surprindă toate fațetele creației, dar capitolele se dovedesc inegale, unele meritând să fie amplificate. În ciuda admirației certe față de activitatea poetului, discursul utilizat nu devine unul apologetic, astfel încât nu sunt evitate nici opiniile contestate ale criticii. De altfel, lucrarea conține un întreg repertoriu al receptării critice a liricii lui Gheorghe Pituț.¹²

Câteva din aprecierile critice despre creația sa, le voi prezenta în următoarele rânduri:

„Gheorghe Pituț e un poet care se stimează și stimează și cititorii prin neștirbita exigență față de versurile sale. E un poet „tăcut ca o lebădă” - cum ar zice Blaga - manifestând, în vorbire trecătoare de toate zilele, ca și în scrisul său, pe care îl văd peren, o maximă exigență față de cuvânt. Pituț nu-și îmbracă gândurile și sentimentele cu haine vechi, cumpărate la talciocul cine știe cărui curent sau al cine știe cărei mișcări literare depășite, dar nici de la pachet după nu știu care modă năpădită aiurea și ea de molii. Substanța poeziei sale e de esență românești, în sensul cel mai curat al cuvântului, Pituț se vrea un poet a cărui opera să fie puternic pătrunsă de un spirit popular și național, nerămânând la treptele primare ale sensibilității, ale gândirii și ale exprimării. E rafinat și uneori suav, dar niciodată lipsit de vigoarea vieții; poezia sa e plină de experiența nemijlocită, de observații directe, de senzații proaspete, dar nicicând nu e ternă și nu are aripa obosită de prozaic. De o reală tensiune lirică și adeseori dramatică, poezia lui Gheorghe Pituț e tonică, respirând un aer proaspăt din pădurile de brazi, răscolind în cititor setea de viață, aspirația nobilă de luptă și împlinire umană... Gheorghe Pituț nu e doar autorul unor poezii, el e un poet în toată puterea cuvântului.”¹³

„Ar fi greșit să se creadă că Gheorghe Pituț e un poet intelectualist care transpune, programatic, în versuri un anumit corp de idei, personale sau împrumutate, asupra lumii. Dimpotrivă: poetul e o natură aproape elementară, căruia contactul cu clasicitățile abia dacă i-au disciplinat priza de conștiință asupra realului. Multe din gândurile sale rămân încă naive în nuditatea lor, stângace de multe ori ca expresie pe deplin stăpânită. El nu este nici un artizan, pasionat de travaliul de giuvaergiu asupra versului. Atunci când unele cadențe sună extrem de pur sunetul este genuin, nefabricat. Înclinarea spre o poezie de idei vine la el, din starea de perplexitate, dar și dintr-o ambiție obstinată, aproape țărănească, de a le pătrunde nu atât talcul, ca reverberație pur ideativă, cât rostul imediat ca zare a praxisului.”¹⁴

„Poet al „lucrării” și al „libertății între frați”, Gheorghe Pituț, covârșit de nepăsarea milenară a Sfinxului, nu pregetă să-i pună la încercare misterul, inexistența și neantul în sonetele pariziene. Nu eternitatea Sfinxului, inumană expresie a deumanizării artei, a râvnit-o Gheorghe Pituț, ci perenitatea învederată de geniul creștinismului, de la sonetele lui Dante și Eminescu, la siderala elegie blagiană. „Noblețe” nu este doar unul din sonetele demne de orice antologie, ci și marca stilistică a omului și poetului Gheorghe Pituț: „Culoarea morți-i frumusețea / frunzelor galbene ce cad / de mii de ani pe-același vad / dar fără ură, cu tandrețea / timpului - gâdele nomad / care ne-nvață ce-i noblețea / de a te pierde cu suplețea / și pacea unui trunchi de brad. / La fel de anonimi sunt sorii / ca fiecare frunză-n parte / noi singuri însă vestitorii, / prin care spiritul-și desparte / vasele vii de cele moarte, / cântăm luminile erorii”.”¹⁵

„Alături de Ion Gheorghe, Gheorghe Istrate, Marin Mincu, Ioan Alexandru, Gheorghe Pituț aduce în poezia contemporană, încă de la debut, un ton inconfundabil. Materia este, în mare parte, originală. În „Cine mă apăra”, concretul este fabulos, mitul are materialitatea calmă

¹² Idem.

¹³ Ion Dodu, Bălan, *Condiția creației. Portrete*, Editura pentru Literatură, București, 1968, pag. 107.

¹⁴ Ștefan Augustin Doinaș, *Lectura poeziei urmată de tragic și demonic*, editura Cartea Românească, București, 1980, pag. 228.

¹⁵ Geo Vasile, *Sonetele lui Gheorghe Pituț*, revista *România literară*, nr. 27, 2003.

a elementelor grele. Spre deosebire de poezia lui Ioan Alexandru, aflată într-o continuă stare de criză (până la Imne unde termenii crizei, fără să dispară, sunt inversați), aceea a lui Pituț este rodul unui echilibru de sorginte morală și face, la rândul ei, apologia unei Datorii cosmice.” (George Alboiu)¹⁶

„Mai aproape de mesianismul lui Goga, Pituț este un vaticinar (dintre cei de azi, ca Ion Gheorghe) iar lirismul, când e, vine din nu știu ce fermitate de legământ a rostirii. Poezia aceasta își trage sevele dintr-o etică ireductibilă, din legi secrete, din comandamente morale moștenite și a căror perpetuare cu sfințenie dovedește nu atât iubirea individualității, cât un instinct de subordonare la norma comună întrucât e veche. (C. Stănescu)¹⁷

„Poet al grandiosului sumbru și al convulsiei energiilor elementare, Gheorghe Pituț proiectează în materia răzvrătită a poemelor sale un patos neliniștit, când exaltat și când interogativ de natura deopotrivă existențială și etică. Ardelean, el are conștiința tipică de mesager al unei colectivități determinate și tonul profetic îi este organic.” (Mircea Iorgulescu)¹⁸

Ultimele rânduri le-am păstrat pentru gândurile personale ale poetului, despre poezie și creație:

„Relația dintre cuvinte și poezie este fundamentală numai în punctul inițial, atunci când talentul se află în starea de grație și cuvintele sunt selectate ori vin ca un vis, în mișcătoare imagini și combinații inedite. Despre cuvinte și patria lor am mai spus undeva că ele nu sunt decât o câmpie nesfârșită de animale adormite, absolut transparente unele, altele de un clar-obscur, și cărora vorbitorii (de-a valma) le atribuie culori, acizi și otrăvuri, potrivite cu umoarea fiecăruia. Se pare că dintre cei care le tulbură somnul, poeții reușesc cel mai bine și mai îndelung să mențină cuvintele în stare de veghe. Închipuiți-vă un mare poet, rotindu-și prima oară poemul genial pe vârful unui munte liniștit; aproape sigur că poemul se va construi, imprima și perpetua, într-o alcătuire de sine stătătoare, asemeni acelor vestite monade, chiar de ar fi să-l asculte numai stâncile și norii (...). Dar revenind la relația dintre cuvinte și poezie, două analogii pot fi grăitoare: să ne închipuim că ouăle din cuiburile unei primăveri pot deveni și chiar pluti ca păsări la mare înălțime toamna spre sud; navele ajunse în stare de imponderabilitate abia dacă mai au vreo legătură cu tonele de combustibil care sau consumat pentru plasarea lor într-un spațiu (pentru noi) intangibil și strălucitor. Tot astfel poezia arată lumii că mijloacele de care dispunem pentru a ființa, cuvintele adică, nu trebuie să restituie realitatea (pe care o reprezintă noțional), ci s-o înalțe. Dacă singure cuvintele (fără participarea, intenția și arta de a stabili anumite relații, proprii fiecărui talent) ar fi suficiente pentru a vedea în ele ceea ce îndeobște se crede a fi poezia, atunci dicționarele ar reprezenta în cel mai înalt grad poezia sau suma poetică a fiecărui popor.”¹⁹

BIBLIOGRAPHY

1. Bibliografia operei:

- Pituț, Gheorghe, *Când îngerii adorm pe crengi, Sonete*, Editura Decebal, București, 2003.
- Pituț, Gheorghe, *Cine mă apără*, versuri, București, 1968;
- Pituț, Gheorghe, *Cuvintele și poezia, în Locuri și oameni, scriitori și parabole*, București, Ed. Cartea Românească, 1982;
- Pituț, Gheorghe, *Fum*, versuri, București, 1971;
- Pituț, Gheorghe, *Noaptea luminată*, Ed. Albatros, București, 1982;

¹⁶ <http://www.poeziile.com/autori/Gheorghe-Pitut/biografie.php>.

¹⁷ ibidem.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Gheorghe Pituț, *Cuvintele și poezia, în Locuri și oameni, scriitori și parabole*, București, Ed. Cartea Românească, 1982, pag. 32–33).

- Pituț, Gheorghe, *Ochiul neantului*, Ed. pt. Literatură, București, 1969;
- Pituț, Gheorghe, *Poarta cetății*, versuri, București, 1966;
- Pituț, Gheorghe, *Stelele fixe*, versuri, București, 1977;
- Pituț, Gheorghe, *Sunetul original*, versuri, București, 1969.

2. Bibliografie critică:

- Bălan, Ion Dodu, *Condiția creației. Portrete*, București, Editura pentru Literatură, 1968;
- Bălan, Ion Dodu, *Profil de poet*, revista *Bucureștiul literar și artistic*, Anul V, nr. 4 (43), 2015;
- Doinaș, Ștefan Augustin, *Lectura poeziei urmată de tragic și demonic*, editura Cartea Românească, București, 1980;
- Doinaș, Ștefan Augustin, *Lectura poeziei urmată de tragic și demonic*, editura Cartea Românească, București, 1980;
- Glodeanu, Gheorghe, *O monografie Gheorghe Pituț*, revista *Nord literar*, nr. 7 – 8, (74 – 75), 2009;
- Mureșan, Rodica, *Retorica modernă a poeziei lui Gheorghe Pituț*, revista *Mișcarea Literară*, anul IX, nr. 3 (35), 2010, Bistrița;
- Poantă, Petru, *Radiografii*, editura Dacia, Cluj Napoca, 1978;
- Popa, Mircea, *Gheorghe Pituț – un disident avant la lettre*, revista *Mișcarea Literară*, anul IX, nr. 3 (35), 2010, Bistrița;
- Vaida, Maria, *Gheorghe Pituț sau ochiul și noaptea*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2009.
- Vasile, Geo, *Sonetele lui Gheorghe Pituț*, revista *România literară*, nr. 27, 2003.

3. Siteografie:

- <http://www.poeziile.com/autori/Gheorghe-Pitut/biografie.php>, 20.06.2016.
-

TRANSLATE USING A "HIPTIONARY"

Puskás-Bajkó Albina

PhD. Student, "Petru Maior" University, Târgu Mureș

*Abstract: These days hipsters are so hip that they refuse to be called so and strongly believe that anyone who identifies with this category is 'hip-o-critical'. With this 'hiperstification' process, today hipsters come in all shapes and political persuasions. Age does not define them either. Not everyone who is hip is young (teenager), and not everyone who is young is hip. It has become a mentality a certain approach to life in all layers of society. Today we witness the dawn of a modern hipsterdom. What used to be representative of subculture has become mainstream, and its fighters can be met everywhere, from New York to Paris, from Bucharest to Budapest, from Cluj to Tg. Mures. It is no longer the tag of a discreet circle of people, understood only by members. "Eventually the hip sensibility was adopted by bigger and bigger circles until it boomeranged back to the small towns, Leland says. "Now there's no lag time. Those syntheses and exchanges take place not in physical spaces but metaphorical ones — in cyberspace, in the marketplace, in the media. So stuff that looks like hip is everywhere"*¹

Keywords: "hptionary", translating idioms, hip sensibility, mainstream

The culture of hipsters is omnipresent. It can be discovered in fashion, music and lifestyle. As a very positive phenomenon, it crosses borders of delimited preferences: there are no more borderlines of ethnicity, social status or sexual preferences. This is like a new revolution, exploding and influencing our young. It is pervasive in a funny way, as many people will judge hipsters and construct newer and newer discourses about them, hipsters themselves do not agree with being identified as hipsters, the revolutionary phenomenon has become so popular that, though it used to be anti-pop culture, pop culture has swallowed it, and it has become trendy to be a hipster.

We might get the impression that our hipster students could lose of their ultra-coolness, as the hipsterism ripples out, at a huge distance from metropolises, however, what we must state is that the coolness hasn't lost its authenticity, moreover, it has become even heightened by inhabitants of smaller cities. As hipsterism was all about anti-trends, it is actually cooler to be a hipster in Tg. Mures than one in New York—"everyone knows about New York City"².

Many critics say that there is no originality in this whole phenomenon, no authentic initiative or substance to it. Hipsters are all posers, striking their poses, but lacking any kind of culture or vision for the future. Well, I have to disagree. These individuals take part in many movements and initiate numerous actions with a clear vision for the future:"Let's Do It,

¹ <http://www.npr.org/2011/11/16/142387490/the-hipsterfication-of-america>, accessed on 28.11.2016.

² <http://www.npr.org/2011/11/16/142387490/the-hipsterfication-of-america>, accessed on 11.01.2017

Romania!", "Youth in Action", "Critical Mass", just to point out a few movements they initiate in which their passion, awareness and enlightenment is evident.

Translate using a "hptionary"

If we wanted to devise a 'hptionary', we would have to read John Leland's book, *Hip: The History* in which he examines what constituted a century of 'hip' in a well researched and exciting way. He traces the movement "through bluegrass, the Jazz Age, early cartoons, writers of the Beat Generation and contemporarily, hip-hop combined with cyber culture, he shows the factors that gave these trends their energy and the reasons why many of these are relevant to this day in forming generations of hipsters for tomorrow."³

What strikes us the most is how Leland proves in his book that the role of technology has always been and always will be that of transmitter of hip. "For example, ragtime music did not become popular with most Americans until the invention of the player piano. Because of this, white Americans who would never set foot in a honky tonk bar could now buy rolls with the music already on it and listen to this new music in the relative tranquility of their own homes. This continues on through history as phonographs and wireless radios begin to pipe the sounds of jazz from Harlem to white enclaves across America. Motion pictures show how other cultures act. Even if what they show are often crude stereotypes, Americans are being presented with the new and exotic. Technology acts as the undertow that takes Americans from their established culture and presents them with the new, the foreign, and the just plain different. The youth seeking to identify themselves as different from their parents can embrace and further mutate these new forms of expression and the status quo can scratch their heads in either bewilderment or consternation. Technology doesn't necessarily create hip, but it accelerates its frequency and amplifies its wavelength."⁴

The hipsterification process in translation

These days hipsters are so hip that they refuse to be called so and strongly believe that anyone who identifies with this category is 'hip-o-critical'. With this 'hiperstification' process, today hipsters come in all shapes and political persuasions. Age does not define them either. Not everyone who is hip is young (teenager), and not everyone who is young is hip. It has become a mentality a certain approach to life in all layers of society. Today we witness the dawn of a modern hipsterdom. What used to be representative of subculture has become mainstream, and its fighters can be met everywhere, from New York to Paris, from Bucharest to Budapest, from Cluj to Tg. Mures. It is no longer the tag of a discreet circle of people, understood only by members."Eventually the hip sensibility was adopted by bigger and bigger circles until it boomeranged back to the small towns, Leland says. "Now there's no lag time. Those syntheses and exchanges take place not in physical spaces but metaphorical ones — in cyberspace, in the marketplace, in the media. So stuff that looks like hip is everywhere"⁵

Beyonce, Kafka and Camus

While mainstream society is busy with Beyonce's marriage, reality shows or the sensationalist news offered to it every evening, living the typical life of a consumer, having fun at the MacDonalds, occasionally at the mall, a cultural revolution has been consienieously going on since the 2000s. Children choose jumpers with no inscription at all (in their aware refusal to make sweatshops more profitable), or if they wanted inscriptions, they had to be highly intellectual, unique, or rare at least (proving their reading experiences: inscriptions of Kafka, Camus). They listen to underground/alternative/indie music, they participate in cultural

³ John Leland, *Hip: The History*, Harper Collins Publishers, New York, 2005.

⁴ http://www.amazon.com/Hip-The-History-John-Leland/dp/0060528184#reader_0060528184, accessed on 28.04.15.

⁵ <http://www.npr.org/2011/11/16/142387490/the-hipsterfication-of-america>, accessed on 28.11.16.

festivals where they ostentatively read books in front of their tents. They want to make a better future possible for the next generation, (riding their second-hand bikes, eating organic gluten-free grains, teaching younger kids to „Leave no Trace” when in nature, and more than anything else, „they wanted to be recognised for being different — to diverge from the mainstream and carve a cultural niche all for themselves. For this new generation, style wasn't something you could buy in a department store, it became something you found in a thrift shop, or, ideally, made yourself. The way to be cool wasn't to look like a television star: it was to look like as though you'd never seen television.”⁶

Hipster students facing Otherness

Today we are constantly committed to the discovery, exploration and invention/re-invention of the 'Other'. We witness "a multitude of differences. We are the ones who offer virtual encounters, we use and abuse of interfacing and interactivity. Once we get beyond the mirror of alienation (beyond the mirror stage that was the joy of our childhood), structural differences multiply ad infinitum – in fashion, in morality, in culture.”⁷ Raw otherness, difficult otherness – the otherness of nationality, race, mental sanity, of economic status – have ceased to exist. Otherness, similar to everything else, has fallen into the category of consumerism, the laws of a universal market, which, if broken down, is the law of demand and supply. Alterity has become a rarity, an exotic commodity, thus it is worth extremely much on a social and psychological hierarchy of values. No wonder, our students (and we too) struggle so much to simulate the uniqueness of the Other, of the different. "A veritable obsession with ecology extends from Indian reservations to household pets (otherness degree zero!) – not to mention the other of “the other scene”, or the other of the unconscious (our last symbolic capital, and one we had better look after, because reserves are not limitless). Our sources of otherness are indeed running out; we have exhausted the Other as raw material. (According to Claude Gilbert, we are so desperate that we go digging through the rubble of earthquakes and catastrophes.)”⁸

Otherness- an obsession

In the past, anything that belonged to the Other was rejected, hated. In the meantime, we grew to be attracted in a way to the exotic in the Other, to the unknown that it represented. Slowly, Western societies started to be obsessed with the notion and phenomenon of alterity, the individual's highest goal has become to be different, to be the Other. "Consequently the other is all of a sudden no longer there to be exterminated, hated, rejected or seduced, but instead to be understood, liberated, coddled, recognized. In addition to the Rights of Man, we now also need the Rights of the Other. In a way we already have these, in the shape of a universal Right to be Different. For the orgy is also an orgy of political and psychological comprehension of the other – even to the point of resurrecting the other in places where the other is no longer to be found. Where the Other was, there has the Same come to be.”⁹

Today's society has a nightmare of being mediocre. People would do almost anything in order to avoid the impression of mediocrity. For us, life has become too short to live it in mediocrity. Hipsters feel this urge to differ, conveying the message of difference through old-fashioned glasses, intelligent quotes from difficult literature and unique clothing. The hipster would rather die than live in constant mediocrity, and pities all those who do not dare to seize the opportunity

⁶ Matt Granfield, *HipsterMatic*, Allen&Unwin, Melbourne, 2011, p.32.

⁷ http://www.ubishops.ca/baudrillardstudies/vol13_1/baudrillard2.htm, accessed on 29.04.15.

⁸ Idem.

⁹ ibidem

to differ. This yearning for something else, something Other than the usual manifests itself as a drama in students' life, a psychological struggle. „And where there is no longer anything, there the Other must come to be. We are no longer living the drama of otherness. We are living the psychodrama of otherness, just as we are living the psychodrama of “sociality”, the psychodrama of sexuality, the psychodrama of the body – and the melodrama of all the above, courtesy of analytic metadiscourses. Otherness has become sociodramatic, semio-dramatic, melodramatic.”¹⁰

There are often implicit ‚rules’ about what someone should do in a particular situation. For example, when there are two job opportunities, the ‚rule’ says that you should take the one with higher pay. But is that what you want? Does it help you achieve your dream? Maybe the job with less pay will help you achieve your dream while the one with higher pay doesn't. Do you have the courage to be different and follow your dream?

Another worry hipsters face day-by-day is if someone worries more about being loved than being what they love. They consider average people do not dare to be different because they are trying to meet other people's expectations. They often worry more about what other people say than about what matters to them. But living someone else's life is a bad way to live your life. Why should anyone miss an opportunity only because of what others might say?

”All we do in psychodrama – the psychodrama of contacts, of psychological tests, of interfacing – is acrobatically simulate and dramatize the absence of the other. Not only is otherness absent everywhere in this artificial dramaturgy, but the subject has also quietly become indifferent to his own subjectivity, to his own alienation, just as the modern political animal has become indifferent to his own political opinions. This subject becomes transparent, spectral (to borrow Marc Guillaume's word) – and hence interactive. For in interactivity the subject is the other to no one. Inasmuch as he is indifferent to himself, it is as though he had been reified alive – but without his double, without his shadow, without his other. Having paid this price, the subject becomes a candidate for all possible combinations, all possible connections. The interactive being is therefore born not through a new form of exchange but through the disappearance of the social, the disappearance of otherness. This being is the other after the death of the Other – not the same other at all: the other that results from the denial of the Other. The only interaction involved, in reality, belongs to the medium alone: to the machine become invisible. Mechanical automata still played on the difference between man and machine, and on the charm of this difference – something with which today's interactive and simulating automata are no longer concerned. Man and machine have become isomorphic and indifferent to each other: neither is other to the other.”¹¹

It is by no means clear that the other exists for everyone. Does the other exist for the Savage or the Primitive? Some relationships are asymmetrical: the one may be the other for the other without this implying that the other is the other for the one. I may be other for him although he is not the other for me. At the English class, we are trying to contribute to the taming of this otherness, domesticating idioms and phrasal verbs through the process of assisted translation exercises. These idiomatic phenomena cause students to be reluctant when it comes to actually using them, however, the moment they manage to grasp the actual meaning of these phrases, they will willingly use them.

‘Taming’ idioms

I asked my hipster students to make a list of the best ways to ‚tame/translate’ idioms. These are a few examples of how they view this issue:

¹⁰ http://www.ubishops.ca/baudrillardstudies/vol3_1/baudrillard2.htm, accessed on 29.04.15.

¹¹ Jean Baudrillard, *The Transparency of Evil: Essays On Extreme Phenomena* (c 1990). Translated by James Benedict. New York: Verso, 1993:124-138., at http://www.ubishops.ca/baudrillardstudies/vol3_1/baudrillard2.htm, 29.04.15

1. Try to find an idiom in the target language which uses the same words, the same structure and has the same exact meaning. This is the top notch solution, but you often will not find it.
2. Try to find an idiom in your language which uses different words, but has the same structure and the same exact meaning
3. Try to find an idiom in your language that has different words, different structure but the same exact meaning
4. Try to find an idiom in your language that has different words, different structure and a slightly different meaning, and complete it with a short explanation.
5. Try to find an English native speaker who can explain the meaning to you. Then, once you get the meaning you'll probably find in your memory a similar idiom in Italian. Alternatively, you can always ask your grandma, who is usually an endless source of idioms!

BIBLIOGRAPHY

1. Baudrillard, Jean, *The Transparency of Evil: Essays On Extreme Phenomena* (c 1990). Translated by James Benedict. New York: Verso, 1993.
2. Granfield, Matt, *HipsterMattic*, Allen&Unwin, Melbourne, 2011.
3. Leland, John, *Hip: The History*, Harper Collins Publishers, New York, 2005.
4. <http://www.npr.org/2011/11/16/142387490/the-hipsterfication-of-america>, accessed on 28.11.2016.
5. <http://www.npr.org/2011/11/16/142387490/the-hipsterfication-of-america>, accessed on 11.01.2017
6. http://www.amazon.com/Hip-The-History-John-Leland/dp/0060528184#reader_0060528184, accessed on 28.04.16
7. http://www.ubishops.ca/baudrillardstudies/vol3_1/baudrillard2.htm, accessed on 29.04.15.

AN OVERVIEW OF THE EVOLUTION OF CHILDREN'S LITERATURE IN POLAND

Magdalena Filary

PhD, University of Craiova

Abstract: Children's literature as a separate trend was born at the turn of the 17th and the 18th century. Social concept begins to change and, at the same time, the place of the child in the new society. At the beginning, children's literature was almost exclusively subordinated to pedagogical theories, having only educational role. But in the second half of the 19th century it begins to flourish. In Poland, children's literature appeared quite late, in the Age of Enlightenment. Going through the stages of children's literature in Poland, we can observe that over the years the trends have changed and we can distinguish several trends and dominant models in each period.

Keywords: children's literature, didacticism, evolution, educational reform, trends

1. Introducere: Literatura pentru copii. Începuturile

Literatura pentru copii ca un curent separat se naște la sfârșitul secolului al XVII-lea și la începutul secolului al XVIII-lea, când se schimbă conștiința Europei „de la stabilitate la mișcare”, cum afirma istoricul literar francez, Paul Hazard. Începe să se schimbe concepția socială și, în același timp, locul copilului în societatea nouă. La început, literatura pentru copii este subordonată aproape în exclusivitate teoriilor pedagogice, având doar un rol didactic. Însă, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea aceasta începe să înflorească.

Graham Greene, scriitor, critic literar și eseist englez, indică funcțiile speciale ale literaturii pentru copii, spunând următoarele: „Poate doar în copilărie cărțile au o influență cu adevărat profundă asupra vieții noastre. În anii următori le admirăm, beneficiem de distracțiile pe care ni le oferă, pe baza lor putem modifica ideile noastre, dar căutăm în ele mai degrabă o afirmație a ceea ce a rămas în mintea noastră.”¹ (*Moje fascynacje / Collected essays*, 1973, p. 7)

2. Scurt istoric al literaturii pentru copii în Polonia

¹ G. Greene, *Moje fascynacje*, Editura Instytut Wydawniczy PAX, Varșovia, 1973, p. 7.

În Polonia, literatura pentru copii a apărut destul de târziu, abia în perioada Iluminismului și a fost precedată de mișcarea iluministă în Europa (enciclopediștii francezi, pedagogia lui Jean Jacques Rousseau), precum și de noi reforme educaționale legate de înființarea Comisiei Educației Naționale, în 1773, și a Societății pentru Cărți Elementare, în 1792. Un rol foarte important în dezvoltarea gândirii educaționale prin intermediul literaturii l-a avut în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, Stanisław Konarski, pedagog, reformator educațional, scriitor și preot, care a reformat învățământul din acea perioadă și a pus bazele unei științe noi.

Grzegorz Leszczyński, istoric literar, cercetător și critic al literaturii pentru copii și tineret, în *Dicționarul literaturii pentru copii și tineret* definește literatura pentru copii ca „întregul operelor literare scrise în mod intenționat pentru cititorul tânăr.”² (*Literatura dla dzieci i młodzieży / Literatura pentru copii și tineret* [în:] *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej / Dicționarul literaturii pentru copii și tineret*, 2002, p. 223). La rândul său, Jerzy Cieślowski³, unul dintre cei mai importanți cercetători polonezi ai literaturii pentru copii și autorul concepției „literaturii a patra”, cum numește el literatura pentru copii, în articolul *Przedmiot, sposoby istnienia i metody badania literatury dla dzieci* (*Subiect, modalități de existență și metode de cercetare a literaturii pentru copii*) indică faptul că „Didacticismul – în formula largă și deschisă în care este inclusă și funcția estetică – a fost și este o categorie de bază și imanentă a literaturii pentru copii.”⁴ De asemenea, Cieślowski abordează într-un mod interesant concepția literalității în textele care se adresează copiilor, spunând:

„Literalitatea textelor pentru copii este proteică⁵: poate fi cuvânt, sunet, imagine, gest – fiecare din parte și toate odată. O operă pentru copil este o creație sincretică sau este o construcție deschisă către sincretism și simultaneitate. Acest lucru conferă cercetătorului literaturii pentru copii posibilitatea să treacă dincolo de competențele filologice și de zona tradițională de a înțelege literatura. Forma literaturii, în general, și mai ales a literaturii pentru copii, este o formă largă, cu multiple elemente.”⁶ (*W stronę pajdologii. Propozycje metodologiczne do badań nad literacką twórczością dla dzieci / Către paidologie. Propuneri metodologice pentru studiul asupra operei literare pentru copii*, 1985, p. 233).

Literatura poloneză pentru copii s-a născut pe baza literaturii din epoca secolului al XVIII-lea, în perioada regelei Stanisław August Poniatowski, când a înflorit scrisul în Polonia și au început să se publice poezii, lucrări științifice, ziaristică. Literatura din această perioadă accentua importanța educației naționale a generației tinere. Aceste tendințe au fost foarte vizibile mai ales în basme, satire și texte cu caracter parenetic (de ex. *Pan Podstoli / Domnul Podstoli* și *Mikołaja Doświadczyńskiego Przypadki / Aventurile lui Mikołaj Doświadczyński* de Ignacy Krasicki). Marile valori educaționale le-a avut și comedia lui Julian Ursyn Niemcewicz intitulată *Powrót posła (Intoarcerea deputatului)*. De asemenea, literatura pentru copii a fost

² G. Leszczyński, *Literatura dla dzieci i młodzieży* [în:] *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*, red. B. Tylicka, G. Leszczyński, Editura Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, 2002, p. 223.

³ Jerzy Cieślowski (1916-1977) – istoric literar, profesor la Universitatea din Wrocław. Eminent cunoscător al literaturii și folclorului pentru copii, creator al unor baze moderne și științifice ale metodologiei cercetării acestui domeniu. Printre principalele publicații ale lui se numără: *Wiersze Marii Konopnickiej dla dzieci, Literatura i podkultura dziecięca, Literatura osobna*. A elaborat și *Antologia literaturii pentru copii* (1980).

⁴ J. Cieślowski, *Przedmiot, sposób istnienia i metody badania literatury dla dzieci*, „Prace Literackie XXI”, Wrocław, 1981, pp. 3-34.

⁵ Proteu – în mitologia greacă, divinitate marină de origine egipteană. Înzestrat de Poseidon, tatăl său, cu darul profeției și capacitatea de a lua mereu alte înfățișări, de care se folosea atunci când voia să se sustragă întrebărilor puse de muritori. Locuia în insula Pharos din Egipt. Simbol al prefacerii neîncetate a materiei.

⁶ J. Cieślowski, *W stronę pajdologii. Propozycje metodologiczne do badań nad literacką twórczością dla dzieci* [în:] *Literatura osobna*, Editura Nasza Księgarnia, Varșovia, 1985, p. 233.

influențată de traduceri beletristicii cu caracter moralizator, mai ales a celei franceze (de ex. de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont sau Stéfanie Félicité de Genlis).

Printre primii scriitori polonezi de literatură pentru copii se numără Klementyna z Tańskich Hoffmanowa⁷ și Stanisław Jachowicz.⁸ Cei doi au avut un rol foarte important în promovarea și dezvoltarea literaturii pentru copii în Polonia, deoarece au atras atenția asupra nevoilor literare ale copiilor și tinerilor, au redactat primele periodice pentru cei mici și au lansat poetica textului consacrat copiilor. În operele lor se pot observa evidente tendințe pedagogice. Cartea lui Hoffmanowa, intitulată *Wiqzanie Helenki*, cuprinde mai multe texte cu structura de dialog, plină de formulări cu caracter moralizator. Cartea a fost foarte populară în secolul al XIX-lea și chiar tradusă în limbile franceză și germană. De altfel, la baza creării beletristicii pentru tinerii cititori se află scrierile semnate de Hoffmanowa. Opera ei a devenit mulți ani un model pentru scriitoarele Paulina Krakowowa, Walentyna Trojanowska, Seweryna Pruszkowska.

Stanisław Jachowicz a inițiat în Polonia povestea în versuri. Una dintre cele mai bune și reprezentative povești ale lui, care a intrat în canonul școlar este *Chory Kotek / Motănelul bolnav* unde putem observa atitudinea moralizatoare a autorului față de copilul destinat al textului.

*Domnul motănel era bolnav și stătea în pătuț,
Și-a venit domnul doctor: "Ce mai faci, motănelule!"
- "Foarte rău ..." - și-a întins lăbuța spre el.
I-a luat domnul doctor pulsul celui grav bolnav,
Și îi cântă minunății: - "S-a mâncat prea mult,
Ce e mai rău, nu șoareci ci șunci și grăsimi;
Foarte rău ... febră! foarte rău, motănelule!
Oh! Vei sta mult timp în pat,
Nu vei mânca nimic, orez și atât:
Doamne ferește de cârnați, slenină sau prăjituri! "
- "Și un șoarece nu pot? - Întreabă motănel-
Sau din pasărea mică doar câteva pulpițe? "
- "Doamne ferește! Lipitori și dieta strictă!
Asta este secretul vindecării. "
Și a stat în pat motănelul; cârnați și caltaboși
neatinși, îi miroseau șoareci de departe.
Uitați ce rea e lăcomia! Motănelul a exagerat;
Și a trebuit săracu să primească o pedeapsă grea
Așa se poate întâmpla și cu voi copii mici;
Dumnezeu să vă ferească de lăcomie!"⁹*

Prin comparație, putem cita, din literatura română, un text cu un personaj asemănător, din aceeași lume animalieră apropiată oricărui copil, și anume *Tano* de Elena Farago.

⁷ Klementyna z Tańskich Hoffmanowa (1798-1845) – scriitoare, traducătoare, redactor, activistă culturală în țară și în străinătate. În anii 1824-1828 a redactat lunarul „Rozrywki dla dzieci / Atracții pentru copii.”

⁸ Stanisław Jachowicz (1976-1857) – autor de literatură pentru copii și tineret, a studiat la Universitatea din Liov, co-fondator al Societății pentru Tinerii care se perfecționează în Literatura Națională.

⁹ Traducere și adaptare de Magdalena Filary.

*Tanu i-un motan cuminte,
 Și-i atât de curat,
 C-are voie să se culce
 Chiar cu pernele din pat.*

*Ilenuța îl iubește
 Și se joacă mult cu el,
 Astăzi însă-i supărată,
 Nu l-a mângâiat de fel!...*

*"Miau!"... o-mbie din fereastră,
 Dar fetița stă pe loc:
 - Taci, măi Tanule, că mie
 Nu-mi mai vine să mă joc!...*

- Ce-ai pățit?...
*- Nimic, dar mama
 Așa aspru m-a certat!*

*- I-ai greșit ceva?
 - De unde!...*
Pentru că nu m-am spălat!...

*- Știi, fetița mea cuminte,
 Iartă-mă că-ți spun, dar eu,
 Pentru asta, te-aș și bate
 Dac-ai fi copilul meu*

Istoria prezentată în ambele poezii este simplă și pe înțelesul unui copil. În textul polonez autorul se folosește de opoziție alegorică între un motan mic și bolnav care a mâncat prea mult și un motan mare-doctor care îi pune diagnosticul și îi prescrie o dietă micului pacient. Alegoria care apare în aceste poezii îi permite copilului să se identifice ușor cu eroul lumii prezentate, iar la final îl așteaptă o morală.

În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, literatura pentru copii a început să se dezvolte intens. Autorii textelor au fost, în mare parte, profesori, de ex. Paulina Krakowowa, Julia Wojkowska, Teresa Jadwiga Papi, care scriau mai ales proză. În această perioadă au dominat două curente ale literaturii pentru copii: proza istorică și proza cu caracter social și de moravuri. Spre sfârșitul secolului al XVIII-lea au apărut opere în versuri cu limbaj simplu și clar și cu elemente de folclor care se potriveau pentru copii. Autorii unor astfel de texte au fost, printre alții, Franciszek Dionizy Kniaźnin și Franciszek Karpiński.

Un rol de cotitură în literatura polonă pentru copii l-au avut două texte, și anume *Baśń o krasnoludkach i sierotce Marysi* (*Piticii și Marysia orfană*) de Maria Konopnicka (1896) și romanul *W pustyni i w puszczy* (*Prin pustiu și junglă*) de Henryk Sienkiewicz (1911). Aceștia au rupt cu ideea didacticismului și au introdus în operele lor și alte categorii literare, precum fantasticul, aventura, eroul de aceeași vârstă. Literatura a avut un caracter apelativ, axat pe educația societății în spiritul ideilor noi. Trebuie menționat și faptul că Maria Konopnicka a fost una dintre precursorile poeziei adresată copiilor și prima care a revendicat dreptul copilului la lirică, sublinind îndeosebi sloganul „arta pentru artă”, și explicând că didacticismul nu este

capabil să satisfacă sentimentele și trăirile unui copil. Konopnicka a vrut să îmbogățească literatura pentru copii cu elemente de lirică care să modeleze simțul estetic.

Krystyna Kuliczowska¹⁰, o eminentă cunoscătoare a literaturii pentru copii și tineret, a contribuit la dezvoltarea acesteia, introducând în articolul *O współczesnej literaturze dla dzieci* (*Despre literatura contemporană pentru copii*) expresia „de la didacticism la artistic” prin care a atras atenția asupra faptului cum se creează într-un text relația între didacticism și artistic. De asemenea, Kuliczowska a fost adepta egalității între literatura pentru copii și cea generală, în sensul includerii literaturii pentru copii pe aceeași treaptă axiologică cu literatura adresată adulților.

În perioada interbelică a avut loc următorul val de dezvoltare a literaturii pentru copii ca rezultat al progresului în domeniul pedagogiei și psihologiei, care privea copilul din cu totul alt punct de vedere decât până acum, ceea ce a dus și la schimbarea caracterului acestei literaturi. După cum spune și Ryszard Waksmund¹¹: „dezvoltarea istorică a literaturii pentru copii constă în evoluția treptată de la literatura pentru copii – instrumentală până la cea ludică.”¹² Cu timpul, literatura contemporană pentru copii, atât în Polonia, cât și în alte țări a căpătat un caracter de literatură universal, fără să indice un cititor-destinatar anume.

Odată cu schimbările relevante în curente pedagogice, au apărut și tendințe noi în literatura pentru copii. Cea mai importantă schimbare a fost transformarea modelului de roman tendențios și apoi prăbușirea acestuia. La fel de importantă a fost schimbarea personajului de copil. Tematica copilului a devenit foarte la modă, au început să apară multe studii legate de acest subiect. Eroul copil și-a schimbat statutul social.

Czesław Hernas, istoric al literaturii și folclorist, a împărțit literatura în trei tipuri: literatura națională, literatura populară (folclorică), literatura de consum. Iar la acesta a adăugat și „literatura a patra”, și anume literatura pentru copii.

În perioada Pozitivismului au început să apară scurte romane despre natură cu elemente fantastice cu caracter de basme. Printre autoarele acestui gen de beletristică se numără Maria Julia Zaleska (*Wieczory czwartkowe / Seri de joi, Wieczory zamkowe / Seri de castel, Przygody młodego przyrodnika w Tatrach / Aventurile unui naturalist tânăr în munții Tatra*) și Zofia Urbanowska (*Atlanta, czy przygody młodego chłopca na wyspie bezludnej / Atlanta, adică aventurile unui băiat tânăr pe o insulă nelocuită, Gucio zaczarowany / Gucio fermecat*).

La sfârșitul secolului al XIX-lea, și în Polonia literatura pentru copii s-a aflat sub influența scriitorului francez Jules Verne. Datorită romanului *20.000 de leghe sub mări* s-a născut un nou tip de roman *science fiction*. În Polonia, în acest spirit încep să scrie romane pentru tineret Władysław Umińska (*Balonem do bieguny / Cu balonul la pol, Na drugą planetę / Pe cealaltă planetă*) și Erazm Majewski (*Doktor Mucholąpski / Doctorul Mucholąpski, Profesor Przedpotopowicz / Profesorul Przedpotopowicz*). În cărțile lor putem găsi elemente fantastice și o acțiune interesantă care se desfășoară în natură.

În secolul al XX-lea literatura pentru copii a devenit deja un subiect larg abordat. Printre cei mai cunoscuți autori din acea perioadă se numără: Maria Dąbrowska, Zofia Nałkowska, Kazimiera Iłakowiczówna, Julian Tuwim, Janusz Korczak, Janina Porazińska, Jan Brzechwa.

¹⁰ **Krystyna Kuliczowska** (1912-1986) – istoric și critic literar, profesor la Universitatea din Varșovia. A fost autoare a numeroase studii critice despre literatura pentru copii și tineret. A publicat, printre altele, *Wielcy pisarze dzieciom, Dawne i współczesne problemy prozy dla dzieci, W świecie prozy dla dzieci*. A fost și co-autoare a două dicționare: *Dicționar mic al literaturii pentru copii și tineret, Noul dicționar al literaturii pentru copii și tineret*.

¹¹ **Ryszard Waksmund** (n. 1950) – istoric și teoretic al literaturii pentru copii și tineret. Profesor la Universitatea din Wrocław și autor al numeroase articole și cărți, printre care *Literatura pokoju dzieciennego, Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej*. A elaborat și câteva antologii, printre care, *Literatura i podkultura dla dzieci i młodzieży*, împreună cu J. Cieślowski, *Poezja dla dzieci, Ostatni smok*.

¹² R. Waksmund, *Wartości literatury dla dzieci i młodzieży w okresie kształtowania się modelu* [în:] *Wartości w świecie dziecka i sztuki dla dziecka*, red. M. Tyszkowa, B. Żurawska, Editura PWN, Varșovia, 1984.

3. Concluzii

Parcurgând etapele literaturii pentru copii în Polonia, putem observa că pe parcursul anilor s-au schimbat tendințele și se pot distinge câteva curente și modele dominante în fiecare perioadă. Cel mai vechi model este cel educativ, din anii 60' ai secolului al XX-lea, reprezentat de opera lui Czesław Janczarski. Modelul care a avut în anii următori mulți continuatori este cel liric, reprezentat de Maria Konopnicka. Literatura a fost influențată și de situația politică din Polonia. De exemplu, în perioada interbelică a dominat curent patriotic care avea să trezească în cei mici sentimentul luptei pentru independența patriei. După eliberarea Poloniei au început să apară textele în cinstea celor care au luptat pentru independență, ale căror eroi au fost Józef Piłsudski, Ignacy Mościcki, Edward Rydz-Śmigły. Începe să apară literatura faptului, povești pentru copii scrise din perspectiva unui bărbat (literatura paternală), "rescrierea" motivelor din basme.

Schimbările le putem observa și la poezie. Înainte de 1989 poezia a avut caracter folcloristic, reprezentată de textele lui Teofil Lenartowicz, însă după '89 poezia începe să se schimbe, având în primul rând un rol lingvistic - poezia lingvistică - denumirea creată de Janusz Sławiński pentru una dintre orientările în poezia poloneză din secolul al XX-lea, reprezentată de poeți precum Miron Białoszewski, Zbigniew Bieńkowski, Stanisław Barańczak.

BIBLIOGRAPHY

- Adamczykowa, Zofia**, *Literatura dziecięca. Funkcje-kategorie-gatunki*, Varşovia 2004.
- Cieślowski, Jerzy**, *Przedmiot, sposoby istnienia i metody badania literatury dla dzieci*, Editura Universității din Szczecin, Szczecin, 1989.
- Cieślowski, Jerzy**, *W stronę pajdologii. Propozycje metodologiczne do badań nad literacką twórczością dla dzieci* [în:] *Literatura osobna*, Editura Nasza Księgarnia, Varşovia, 1985, pp. 231-230.
- Greene, Graham**, *Moje fascynacje*, Instytut Wydawniczy PAX, Varşovia, 1973.
- Hazard, Paul**, *Criza conștiinței europene (1680-1715)*, Editura Univers, București, 1973.
- Kuliczowska, Krystyna**, *O współczesnej literaturze dla dzieci*, „Odrodzenie”, 1945.
- Paclawski, Jan; Kątny, Marek**, *Literatura dla dzieci i młodzieży*, Editura Wszechnica Świętokrzyska, Kielce, 1995.
- Tylicka, Barbara; Leszczyński, Grzegorz**, *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*, Editura Ossolineum, Wrocław, 2002.
- Waksmund, Ryszard**, *Wartości literatury dla dzieci i młodzieży w okresie kształtowania się modelu* [în:] *Wartości w świecie dziecka i sztuki dla dziecka*, red. M. Tyszkowa, B. Żurakowska, Editura PWN, Varşovia, 1984.
- Waksmund, Ryszard**, *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej (tematy-gatunki-konteksty)*, Editura Universității din Wrocław, Wrocław, 2000.
- Zabawa, Krystyna**, *Rozpoczęta opowieść. Polska literatura po 1989 roku wobec kultury współczesnej*, Editura WAM, Cracovia, 2013.

ELEMENTS AND ASPECTS OF OBSESSION IN THE NOVEL OF LIVIU REBREANU

Adelina Lascu (Beldugan)

Phd Student, University of Pitești

*Abstract: The appearance of the writer Liviu Rebreanu in the Romanian prose changed radically the conception of the novel. The year 1920 a particularly important role in Romanian literature, being the publication year of his epic masterpiece, *Ion*. The objectivity and the organic aspect that give the novel the impression of reality. Moreover, as the author himself assures us that most of the characters from his novel were real. The author himself confessed that art means creation of real people and real life. Starting from the major element, the earth worshiped and loved by *Ion* and culminating with his love for *Florica*, in the novel the characters develop obsessions regarding death, poverty, oppression of the intellectuals by the Austro-Hungarian domination etc. The causes of these mental disorders are multiple, starting from the lack of land, desire for enrichment, inferiority complex in front of the village leaders, dissatisfaction in love, feelings of worthlessness, debts, the refuse to speak any other language than Romanian, etc.*

*Apostol Bologa, from his following novel, *The Forest of the Hanged* (1922) is the embodiment of Emil Rebreanu's tragedy. A grim picture of the lifeless bodies of Czech soldiers were hanging from tree branches in a forest near Italy in conjunction with the news of killing his brother by the same method gave rise to the psychological work of the invoice. Here, the main element that obsesses the Romanian officer is his incapacity to turn into his the enemy of his own brothers, preferring death than switching on to the Romanian front. Also, the fear of death becomes slowly an obsessive element. When he understands that this is imminent the unrest deepens, but he remains steadfast in his decision to not betray the nation.*

*Starting from the subject of the short story *The Madman*, Rebreanu gives shape to *Ciuleandra* a character dominated by obsessions, bringing to the fore a psychiatric issue, the focus shifting now to analyze the hidden mysteries of the subconscious. Not being able to explain the reason that led to the murder of his beloved and innocent wife, *Puiu Faranga* is admitted to a mental hospital to the request of his father, a former minister of justice. Central obsessive elements that encroach on the perfectly healthy man's mind in the moment of his reckless crime are the misunderstanding for which he finds more excuses, none of which convincing. In addition, the inability to remember the steps of the dance „*Ciuleandra*” make him lose his mind.*

*In *The Uprising* (1932) the obsessions of the peasants oppressed by landowners and leaseholders revolve around the earth, namely the lack of this element which represents the main source of livelihood. The desire to be masters of the lands that they were working for the welfare of others becomes haunting for the peasants, who pushed by they all share the shortages that the peasantry have to endure, while landowners profit from their work, satisfying various whims in the capital city or abroad, away from the smell of the sweat of the peasants working in the fields.*

Keywords: obsession, death, element, analyze, objectivity;

”Panicele intime, inhibițiile gândirii, fixarea asupra unei imagini unice, tot ce scapă controlului inteligenței, întreaga viață obscură a subconștientului ocupa un mare loc în romanele lui Rebreanu”. (Vianu, 1977:317). Astfel, obsesia lui *Ion*, tânăr ambițios, harnic, ”mai deștept decât toți flăcăii din *Pripas*” (Rebreanu, 1977:33), dar sărac și batjocorit de fruntașii satului era

să aibă și el pământ. Complexul de inferioritate, generator al obsesiei, pusese stăpânire pe flăcău fiind acutizat la fiecare întâlnire cu Vasile Baciuc "Mie-mi trebuie ginere cumsecade, nu fleandură..." (Rebreanu, 1977:25). Cu toate acestea, Ion nu se dă înapoi de la nimic pentru a-și vedea visul împlinit. Iubea cea mai frumoasă fată din sat, însă, cel puțin în prima parte a cărții patima pentru pământ este devoratoare. "Fără pământ, un om însemna, și acolo, nimic, din nici un punct de vedere, indiferent de calitățile sale. Or, Ion nu acceptă să fie un nimic" (Georgescu, 1967: X). În asemenea condiții, tânărul ambițios vede ca singură oportunitate de a intra în rândul celor respectați dobândirea loturilor pe care le deținea Vasile Baciuc și el un Ion care însă și-a iubit apoi nevasta aducătoare de zestre. Ana nu are același noroc, fiind o victimă iubirii. Viața ei întreagă a fost un șir de suferințe, însă durerea supremă o simte în momentul în care Ion apare în viața ei. Încet dar sigur, o conduce în brațele morții, care devenise o obsesie imediat ce-și dă seama că nu reprezintă altceva decât o simplă marionetă de care Glanetasul avea nevoie pentru a intra în posesia pământului.

În sufletul lui Ion se duce o adevărată luptă. Își dorește cu ardoare pământ însă înțelege că pentru asta trebuie să-și mutilizeze inima și să profite de Ana cea urâtă. Are și momente de slăbiciune când își dorește să renunțe și să plece în lume cu Florica, fata frumoasă dar la fel de săracă, însă "glasul pământului pătrundea năvalnic în sufletul flăcăului, ca o chemare, copleșindu-l". (Rebreanu, 1977:47).

După ce o lasă însărcinată pe Ana, Ion bate în retrage și ca un viitor "bocotan", îl așteaptă pe Vasile Baciuc să vină să se umilească în fața lui, să-i ia fata de nevastă, întrucât rolurile s-au inversat. De pe urma orgoliului său, de suferit are biata fată care "se jigări ca o scoabă de atâtea bătaii, încât abia se mai ținea pe picioare. Numai pânțele îi creștea zi cu zi." (Rebreanu, 1977:187). În cele din urmă, cei doi ajung la o înțelegere nu fără amenințări și scandal, dar nunta se face și Ion intră în posesia loturilor lui Baciuc, trecute acum pe numele Anei. Chiar la petrecere obsesia iubirii pentru Florica revine și Ana conștientizează că necazurile ei vor fi și mai multe. Este nevoită să-i cedeze locul, în horă, lângă Ion, pentru că Florica este "drușca întâi" din cauza sarcinii avansate a miresei. Se împacă singur cu gândul că patima pentru pământ este mai arzătoare decât cea pentru Florica, cel puțin în acele momente: "Și să rămân tot calic...pentru o muiere!...Apoi să nu mă trăznească Dumnezeu din senin?"(Rebreanu, 1977:236).

Când Vasile Baciuc cedează presiunilor de a-i trece pe numele generelui o parte considerabilă din avere, Ion este cuprins de euforie. Pământul este personificat, devenind "o fată frumoasă care și-ar fi lepădat cămașa arătându-și corpul gol, ispititor" (Rebreanu, 1977:236). De altfel, scenele erotice abundă în romanele lui Rebreanu. Nu există o mare diferență între momentele de maximă sexualitate pe care Petre Petre le trăiește alături de Nadina și momentul comuniunii cu pământul, pe care acum Ion era stăpân suprem. "Sângele lui Ion intră în ebuliție, cu adevărat, doar la atingerea pământului" (Balotă, 1969:23). Primului "sângele îi fierbea în vine", pofta ardea ca o vâlvătaie", "gura țaranului ajunsese să se scufunde între sânii ei mici", "călăuzit numai de lăcomia instinctului", (Rebreanu, 1981:302) la vederea trupului gol al Nadinei în timp ce Ion tresaltă și este cuprins de o "pofță sălbatecă să îmbrățișeze huma", "să o crâmpoțească în sărutări" "își coboară fruntea și-și lipi buzele cu voluptate de pământul ud".(Rebreanu, 1977:336)

Odată obiectivul atins, în Ion urlă "glasul iubirii", numai că această obsesie pentru Florica îl trimite în fundul pământului. Deși soție a lui George, fost pretendent al Anei și exponent al clasei "botocanilor", răspunde, cu sfială, avansurilor flăcăului. Răfuiala începută la cârciumă se termină acum cu trei lovituri de sapă (obiect cu care se lucrează pământul), una dintre ele fiindu-i fatală. Amețit de aburii alcoolului, pe întuneric și luat pe nepregătite, Ion nu se poate apăra, repetând obsesiv un "-Sst...ssst...ssst..." care-i ieșea involuntar din gură, din ce în ce mai slab, conștientizând, abia atunci că eforturile sale de a avea pământ au fost în zadar. Iubirea pentru Florica îl umanizează pe Ion pentru că altfel "ar deveni un personaj unilateral,

satanic, un monstru. Aproape că avem convingerea că odiseea obținerii pământului este un fapt trecător, permanentă fiind statornicia sentimentelor față de Florica, fata frumoasă, dar săracă.” (Marcea, 1965:6).

Moartea, în special cea prin strangulare, este o temă frecvent întâlnită la Rebreanu. În *Ion*, obsesia morții o acaparează pe Ana și o vede ca ultimă soluție a suferințelor sale. Sfârșitul cârciumarului Avrum și a oropsitului Dumitru Moarcăș îl anticipează pe cel al Anei. De altfel, statutul său de femeie care nu reprezintă decât ”două brațe de lucru, o zestre și o producătoare de copii”, (Călinescu, 1941:648), îi adâncesc obsesia. Înainte de nașterea copilului, Anei i se strecoară în minte ”gândul morții” ca o ”scăpare fericită”. Autorii moralinu erau interesați de soarta bieteii femeii despre care ”prin sat se șoptea că s-a smintit la minte...iar unii mai miiloși ocărau pe Ion și pe Vasile c-au bătut-o până s-a smintit. (Rebreanu, 1977:351). Când colportoarea satului, Savista, îi spune că Ion o dorește pe Florica, Ana se sinucide sub privirile nepăsătoare ale animalelor din grajd.

Și protagonistul *Pădurii spânzuraților*, Apostol Bologa vede în moarte sfârșitul tribulațiilor la care îl supune conștiința. Romanul ”este construit în întregime pe schema unei obsesii, dirijând destinul eroului din adâncimile subconștientului”. (Vianu, 1977:327). Ofițerul român simte acut fiorul morții încă de la începutul romanului când asistă la execuția, stângaci pregătită, a cehului Svoboda, acuzat că ar fi dezertat, trădând astfel interesele armatei. Privirea resemnată și plină de mândrie a condamnatului îl urmărește pe Bologa. Elementul central al obsesiei lui Bologa pornește de la educația primită în familie, tatăl său amintindu-i că străbunicul i-a fost tras pe roată la Alba-Iulia și ”ca bărbat, să-ți faci datoria și să nu uiți niciodată că ești român!...”(Rebreanu, 1976:55). În momentul în care apar zvonuri că armata va trece pe frontul românesc, Apostol îndrăznește să ceară generalului Karg să-i permită să rămână pe loc, însă nu reușește decât să-i stârnească furia și să-l trimită degrabă să lupte împotriva fraților săi. De aici pornește drama protagonistului care, împovărat de remușcări încă din momentul condamnării cehului Svoboda, este dominat de obsesii refutate. Acestea ies la suprafață mai ales când este pus să participe la executarea unor țărani români, acuzați de spionaj, moment hotărâtor în decizia de a dezerta. Intrând în posesia unor hărți ale împrejurimilor, Bologa este de neoprit. Nici măcar sentimentele pentru Ilona, tânăra unguroiacă de care se îndrăgostise, împotriva voinței lui, nu l-au putut întoarce din drum și nici „crengile joase care se agățau de hainele lui Apostol ca niște mâini care ar vrea să-l oprească” (Rebreanu, 1976:304). Îl oprește însă categoricul locotenent Varga care nu ezită să-l predea superiorilor. Ca o ironie a sorții, Bologa trebuia să facă parte, în aceea zi, din plutonul de execuție al unor dezertori, însă acum nu-i mai rămâne decât să se întrebe retoric: ”Oare cine mă va înlocui azi?”(Rebreanu, 1976:145). Moartea vine ca o binecuvântare pentru ofițer, mintea lui chinuită de obsesii se eliberează, găsindu-și liniștea.

Roman care are în centru ”arabescurile capricioase ale obsesiei ce-i acopăr, cu limbile ei de foc, conștiința fără axă stabilă” (Constantinescu: 1928: 119), *Ciuleandrap* prezintă obsesia maniacală a unui tânăr, Puia Faranga, care își ucide soția. Gestul rămâne învăluit în mister, întrucât motivul real nu este cunoscut nici măcar autorului crimei care este internat într-un spital de boli psihice unde ar fi trebuit să mimeze nebunia. Aici, obsesia se acutizează, conștiința lui Faranga se trezește încercând să găsească explicații. Una constă în invocarea unui instinct criminal, dar este abandonată în favoarea altora. Un aspect important al obsesiei îl reprezintă visul de natură erotică, în care Madeleine îi apare ca un trofeu de neatins. Decorul în care se petrece crima, pare mai degrabă special pregătit pentru o întâlnire erotică în care doar obsesivul ”- Taci!...Taci!...” trădează intențiile protagoniștilor. Sexualitatea și moartea brutală apar frecvent în romanele lui Rebreanu.

Fatalitatea face ca medic să-i fie chiar fostul pretendent al Mădălinei, (devenită Madeleine după căsătorie) , doctorul Ursu care accentuează stările de incertitudine ale pacientului ducându-l spre demență. Aspectul hotărâtor al obsesiei apare în capitolul al XIII-

lea, (conform tradiției populare simbolizează ghinionul, ceasul rău; 13 capitole are și romanul Ion), când gândurile refulate ies la suprafață amintindu-i parcă din senin de Ciuleandra, joc în care s-a prins alături de Mădălina, sub privirile tânărului Ursu, în momentul primei întâlniri. Imposibilitatea de a rememora pașii jocului îl fac să-și piardă mințile definitiv.

Răscoala aduce în prim plan "chestia țărănească". Țăranii, boierii și pământul aparțin aceluiași câmp semantic. Lipsa celui din urmă aduce la suprafață nucleul romanului apărut în 1932, care apare ca o continuare a lui Ion. "În Ion e definit un țăran, în *Răscoala* țărănimea. În Ion avem un caracter, în *Răscoala*- numai exponenți" (Piru, 1970:XXXIV). Așadar, Serafim Mogoș, Marin Stan, Toader Strâmbu, Melentie Heruvimu, Nicolae Dragoș, Ignat Cercel, Leonte Orbișor, Trifon Guju, Luca Talabă, Lupu Chirițoiu, Matei Dulmanu sunt țăranii din sudul județului Argeș care au în comun sărăcia lucie în care-și duc zilele asupriți de arendași și boieri. Lor li se alătură Petre Petre "singurul țăran cu soartă individuală distinctă, studiat nu numai ca parte a întregului, ci și în sine și pentru sine" (Ianoși, 1963: 398). Așadar, elementul obsesiv aici este același pentru toți: dorința de a avea pământ ca să nu moară de foame și nu pentru a dobândi vreun statut social așa cum se întâmplă în *Ion*. Zvonul că o moșie s-ar vinde, cea a Nadinei care-i disprețuia pe țărani, le alimentează obsesia cu atât mai mult cu cât nu erau singurii cumpărători. Miron Iuga, boierul de temut, stăpân peste moșiile Ruginoasa, Amara și Bârlogu este animat de aceeași obsesie, însă din perspective diferite, întrucât îi dorește reîntregirea loturilor. Astfel intră în conflict cu țăranii care se temeau de el, însă pe măsură ce lipsurile se adună cele două forțe se ciocnesc, bătrânul este ucis în mod violent, răpus de aceștia, însă nu-și pierde mândria nici măcar în fața morții.

Elementul de legătură dintre cele două romane obiective este Titu Herdelea "un fel de Piccarro al romanului rebrenian" (Săndulescu, 1976:75) poetul pierde-vară, venit din Ardeal la București, aici prieten apropiat al lui Grigore Iuga, tipul boierului pentru care pământul nu reprezenta decât o sursă de existență și care înțelegea drama țăranilor.

Aspectele obsesive care în final duc la declanșarea răscoalei au în comun sărăcia și umilințele la care erau supuși țăranii. Acțiunea se precipită, episoadele se îngămădesc ca toate să conveargă apoi în același punct. Ignat Cercel rămâne fără porc, singura sursă de hrană pentru copii. Fiul arendașului grec, Platamonu, profită de fiica lui Chirilă Păun, Melentie Heruvimu asistă neputincios la stingerea soției sale slăbită de foame, băiatul lui Pavel Tunsu este tras de urechi de șoferul Nadinei, umiliința îndurată de țăranii care cereau pământul Nadinei la minister unde "sutele de fețe cu aceeași expresie păreau ale aceluiași cap, cu aceleași gânduri și simțiri, un singur și același om în infinite exemplare, ca un produs în mare al unei uzine uriașe" (Rebreanu, 1981:275).

Țăranii nu reușesc să devină proprietari, dar speranța se reaprinde când niște călăreți, pare-se trimiși de vodă le vestesc că pământurile vor fi luate boierilor și împărțite lor. Dar grijile se înmulțesc și lucrurile scapă de sub control. Totul se desfășoară acum sub semnul focului, la început molcom ca mai apoi să se transforme într-o uriașă văpaie așa cum reiese și din titlurile unor capitole. Conacele boierești sunt rase din temelii, majoritatea boierilor fug din calea țăranilor răzvrățiți, Nadina este violată de Petre Petre, "acest rural deformat de freudism" (Constantinescu, 1933:12) și apoi ucisă de Toader Strâmbu, culminând cu uciderea lui Miron Iuga, care deși simțea pericolul nu și-a lăsat pământul care pentru el reprezenta viața însăși. Odată cu schimbarea guvernului, armata este trimisă să înăbușe pornirile primitive, alimentate de sărăcie ale obidiților soartei. Mulți pier răpuși de gloanțe printre care și Petre Petre, autorul însuși mărturisea că Grigore Iuga și Petre Petre sunt două forțe în roman, iar ciocnirea lor nu putea sfârși decât tragic.

Viața obscură a subconștientului ocupă un loc important în romanele lui Liviu Rebreanu. Patimile pentru dobândirea pământului, dorințele sexuale, obsesia morții, conștiința datoriei toate prezentate gradual, ca acte în plină desfășurare, sunt principalele teme abordate în vasta sa operă.

BIBLIOGRAPHY

Rebreanu, Liviu, *Amalgam*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976.

Rebreanu, Liviu, *Răscoala*, Editura Eminescu, București, 1981.

Rebreanu, Liviu, Ion, Editura Minerva, București, 1977.

Rebreanu, Liviu, *Pădurea Spânzuraților*, Editura Ion Creangă, București, 1976.

Rebreanu, Liviu, *Ciuleandra*, Editura pentru literatură, București, 1976.

Bibliografie critică

Călinescu, G., *Istoria literaturii romane de la origini până în prezent*, București, fundația pentru literatură și artă, 1941.

Ciopraga, Constantin, *Personalitatea literaturii române*, Iași, Editura Junimii, 1973.

Dragomirescu, Mihail., *De la misticism la raționalism*, București, Tipografiile Romane Unite, 1924.

Georgescu, Paul., *Prefața la Liviu Rebreanu: Ion*, București, Editura pentru literatură, colecția „Biblioteca pentru toți”, 1967.

Ianoși, Ion., *Clocotul maselor: Liviu Rebreanu – Răscoala*, în *Romanul monumental și secolul XX*, București, Editura pentru literatură, 1963.

Lovinescu, Eugen., *Istoria literaturii romane contemporane, IV, Evoluția prozei literare*, București, Editura Ancora, 1928.

Piru, Al., *Studiu introductiv la Liviu Rebreanu: Opere, I*, București, Editura Minerva, 1970.

Raicu, Lucian, *Liviu Rebreanu, Eseu*, București, Editura pentru literatură, 1967.

Sandulescu, Alexandru, *Introducere în opera lui Liviu Rebreanu*, Editura Minerva, București, 1976.

Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor romani*, București, Editura Albatros, București, 1977.

Reviste și publicații

Aderca, Felix, *Țăranii lui Rebreanu. Cu prilejul romanului Răscoala*, în *Adevărul*, XLVII, nr. 15075, 4 februarie 1933.

Călinescu, G. *Răscoala*, în *Adevărul literar și artistic*, XII, nr. 634, 29 ianuarie 1933.

Cioculescu, Șerban, *Liviu Rebreanu: Răscoala*, în *Adevărul*, XLVII, nr. 15044, 18 ianuarie 1933, p. 1-2.

Cioculescu, Șerban, *Răscoala (În marginea operei d-lui Liviu Rebreanu)*, în *Revista Fundațiilor*, III, nr. 2, februarie 1936.

Constantinescu, Pompiliu, *Liviu Rebreanu*, în *Viața literară*, an. I, nr. 15, 29 mai 1926.

Crohmălniceanu, Ov., S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I., Editura Minerva, București, 1967.

Dima, Al., *Rebreanu și categoria epicului*, în *Tribuna*, an. XIII, 11 septembrie, 1969.

THE PRESENCE AND QUALITY OF ACADEMIC DEGREE AND COURSE DESCRIPTIONS ON THE ROMANIAN UNIVERSITIES WEBSITES – A MUST IN THE INTERNATIONAL CONTEXT OF HIGHER EDUCATION NOWADAYS

Ioana Carmen Păștinăru

PhD Student, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The present study intends to emphasize the importance of the elaboration of academic degree and course descriptions in Romanian, their professional translation into English, as well as their publication on the university websites, in the context of internationalization of higher education institutions in Romania, in Europe and worldwide. The study case focuses on twenty-seven Romanian universities holding various ranking positions, according to Webometrics¹ (in February 2016). The findings reveal a weak presence of the academic degree and course descriptions (study guides) in both languages, as well as non-professional existing translations from Romanian into English, which allowed a series of hypotheses and recommendations.

Key words: academic degree / course description, study guide, Romanian universities

Introducere

Prezentul studiu își propune o analiză a descrierilor cursurilor și programelor de studii academice românești pe internet, cât și o evaluare calitativă a traducerilor acestora, acolo unde ele au fost identificate. Această analiză la nivel național, alături de o scurtă trecere în revistă a situației la nivel european, intenționează să demonstreze necesitatea elaborării unor astfel de texte, a traducerii profesioniste ale acestora și a publicării lor pe internet, mai ales în contextul actual al procesului de internaționalizare al învățământului superior românesc. Importanța și actualitatea acestei teme, insuficient investigată chiar și pe plan internațional, au determinat tratarea sa în lucrarea de față.

P probleme identificate. Limba engleză ca *lingua franca* în universitățile europene

„Mobilitatea transnațională în scopul dobândirii de noi cunoștințe, aptitudini și competențe, constituie unul dintre mijloacele fundamentale prin care tinerii își consolidează capacitatea de inserție profesională, conștientizează mai profund dimensiunea interculturală și își promovează dezvoltarea personală, creativitatea, precum și cetățenia activă.” (Recomandarea Consiliului 2011/C 199/01, Tineretul în mișcare). Deși s-au făcut progrese notabile în acest sens în ultimii ani, recomandarea de mai sus ne arată că există încă multe obstacole și îndeamnă, printre altele, Statele Membre „să asigure un acces la informații clar, coerent și simplu”. Printre informațiile pe care universitățile europene și, implicit, românești

¹ **Webometrics** sau **Ranking Web**, o inițiativă a Cybermetrics Laboratory of the *Consejo Superior de Investigaciones Científicas* (CSIC) din Spania, efectuează bi-anual cea mai amplă ierarhie academică a peste 20.000 universități din lume, pe baza prezenței lor pe internet și a impactului produs: <http://www.webometrics.info/en>.

trebuie să le comunice, în fiecare an, într-o manieră logică și sistematică, se numără și descrierile programelor de studii academice și a cursurilor oferite.

Potrivit literaturii de specialitate, situația curentă în Europa scoate la iveală „un scenariu fragmentat” fără nicio coordonare nici măcar la nivel național, în ceea ce privește stabilirea și folosirea unei terminologii și a unui set de convenții comune în domeniu (Rirdance and Andrejs 2006: 15, Bernardini et al. 2010: 27, Fernandez Costales 2012: 52, Ferraresi și Bernardini 2013: 53, Bernardini et al. 2016: propunere proiect RACCONTA). Situația devine și mai problematică atunci când este vorba de existența traducerilor acestora într-o altă limbă europeană (limba engleză, *lingua franca* a Europei).

Deși analiza comparativă și accesul permanent la aceste informații demonstrează că situația universităților din alte țări europene este oarecum mai favorabilă decât cea a universităților românești, cele mai multe recunosc că se confruntă cu deficiențe similare. Într-un studiu asupra multilingvismului pe internet, Callahan și Herring (2012) arată că limba engleză ca *lingua franca* este cel mai frecvent prezentă pe paginile web ale universităților scandinave, în timp ce în state vest europene în care se vorbesc limbi romanice, precum Franța, Italia și Spania, utilizarea limbii engleze pe site-urile academice este, adesea, mai puțin încurajată. Acest lucru este confirmat și de Costales care susține că universitățile nu urmează linia stabilită de Comisia Europeană prin Obiectivul Barcelona. Conform acestui obiectiv, toți cetățenii europeni ar trebui să vorbească două limbi în afară de limba maternă² (cf. Costales 2012: 53).

Studiul de caz descris în continuare, alături de ipotezele, concluziile și recomandările formulate ulterior, justifică necesitatea unei prezențe mai vii și a unei vizibilități mai bune a descrierilor programelor de studii academice românești pe internet, atât în limba română, cât și în limba engleză, folosită ca *lingua franca* și în universitățile românești.

Studiu de caz. Limba engleză ca *lingua franca* în universitățile românești

Observația și analiza paginilor web aparținând a douăzeci și șapte de universități din România (care se află pe poziții diferite în ierarhia realizată de Webometrics, corespunzând lunii februarie 2016) arată că *elaborarea* în limba română și *traducerea* în limba engleză a cursurilor și programelor de studii academice și postarea acestora pe internet pentru un acces facil **nu au constituit, până acum, o prioritate pentru mediul academic românesc**. Numai o mică parte a cursurilor oferite sunt prezentate în limba română și un număr restrâns de cursuri disponibile în limba engleză³ sunt descrise într-o manieră clară și accesibilă pentru publicul internațional; majoritatea universităților românești nu oferă, însă, niciun fel de descrieri nici în română, nici în engleză sau într-o altă limbă europeană. Cu atât mai puțin, nicio universitate din România nu prezintă descrierea vreunui program de studii în întregime, cf. cerințelor *ECTS Users' Guide*⁴.

Pentru studiul de față, au fost selectate, în mod aleatoriu, un număr de douăzeci și șapte de universități românești, aflate pe poziții diferite în ierarhia Webometrics, după cum urmează: nouă universități care ocupau locuri în topul ierarhiei (până la locul 4.300 în lume), nouă universități situate pe poziții medii (până la locul 11.000 în lume) și nouă ocupante a unor poziții de la finele clasamentului. Universitățile au fost selectate de către echipa proiectului RACCONTA (proiect depus pe linia de finanțare Erasmus+ KA2 - Cooperation for Innovation

² Informații despre Obiectivul Barcelona stabilit în 2012 se găsesc pe site-ul Comisiei Europene, Secțiunea Limbi străine: http://ec.europa.eu/languages/policy/strategic-framework/index_en.htm (accesat în august 2016)

³ O mențiune importantă trebuie făcută, și anume aceea că prezentarea în limba engleză a descrierilor programelor de studii sau a cursurilor nu duce, în mod automat, la predarea acestora în limba engleză. De multe ori, informația despre limba în care se face predarea lipsește, tragând după sine confuzia cu care se confruntă studenții internaționali.

⁴ *ECTS Users' Guide* este disponibil pe site-ul Comisiei Europene, Secțiunea Educație și Formare: http://ec.europa.eu/education/library/publications/2015/ects-users-guide_en.pdf (accesat în ianuarie 2017)

and the Exchange of Good Practices / Strategic Partnerships for higher education) de la Universitatea din Bologna, Italia. Cele douăzeci și șapte de universități au diferite profiluri, dimensiuni, sunt universități de stat sau private, cu o tradiție academică mai îndelungată sau de dată mai recentă.

S-a avut în vedere analiza următoarelor elemente, pe baza criteriilor descrise mai jos:

- existența **descrierilor programelor de studii în limba română** (da/nu);
- existența **descrierilor programelor de studii în limba engleză** (da/nu);
- existența **descrierilor cursurilor în limba română** (da/nu);
- existența **descrierilor cursurilor în limba engleză** (da/nu);
- calitatea **descrierilor programelor de studii și a cursurilor în limba engleză**.

Analiza și interpretarea datelor

Existența descrierilor programelor de studii în limba română

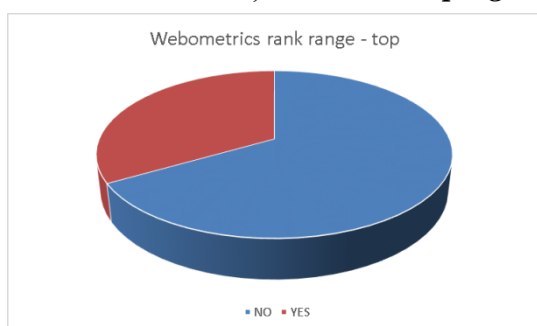


Figura nr.1

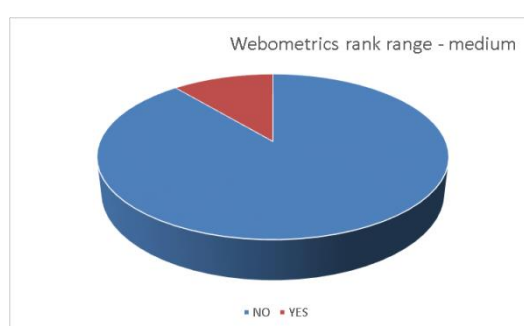


Figura nr.2

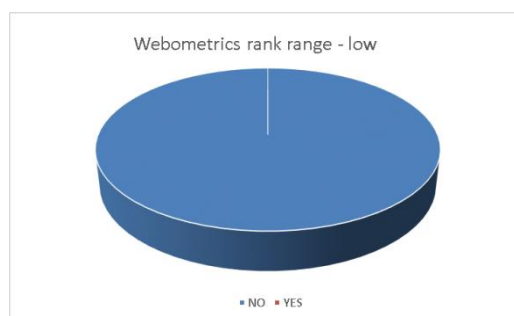
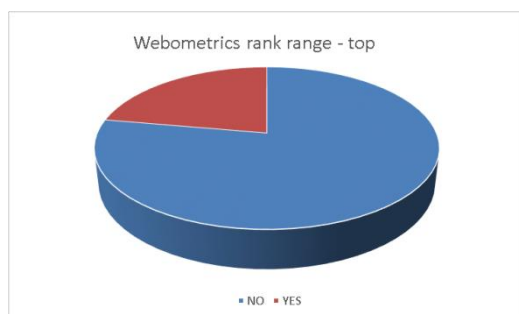
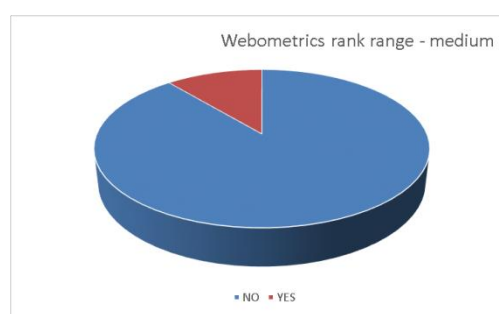
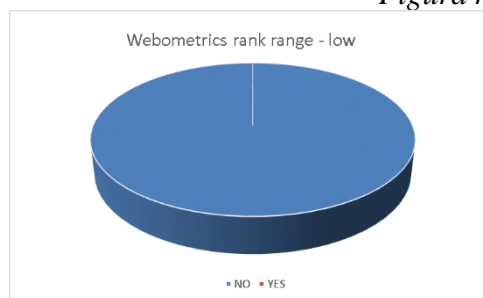
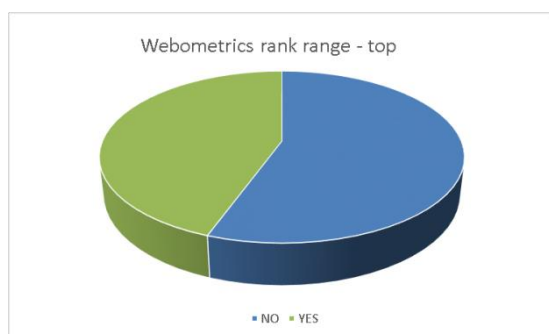
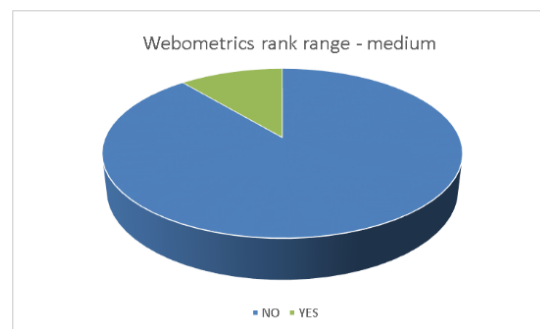
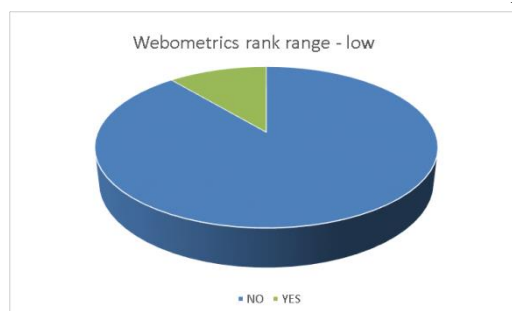


Figura nr.3

În urma analizei efectuate, s-a constatat că doar **trei** din primele nouă universități ale căror pagini web au fost vizitate, conțin prezentări ale câtorva programe de studii (*Figura nr.1*). Cât despre universitățile situate pe pozițiile medii, numai **una** din nouă își prezintă pe pagina web o parte din programe, informațiile fiind incomplete (*Figura nr.2*). **Niciuna** din ultimele nouă universități alese nu oferă descrieri ale programelor de studii în limba română (*Figura nr.3*).

Existența descrierilor programelor de studii în limba engleză*Figura nr.4**Figura nr.5**Figura nr.6*

S-a putut constata, în urma analizării paginilor web ale universităților vizate, că situația prezentării programelor de studii în limba engleză este mai îngrijorătoare. Astfel, doar **două** din primele nouă universități, aflate în topul clasamentului, conțin prezentări ale câtorva programe de studii oferite în limba engleză (*Figura nr.4*). Cât despre universitățile situate pe pozițiile medii, numai **una** din nouă își prezintă pe pagina web o parte din programe în engleză, informațiile fiind incomplete – situație similară programelor în limba română (*Figura nr.5*). De asemenea, **niciuna** din ultimele nouă universități alese nu oferă descrieri ale programelor de studii în limba engleză (*Figura nr.6*).

Existența descrierilor cursurilor în limba română*Figura nr.7**Figura nr.8**Figura nr.9*

Situația prezentării, pe pagina web, a descrierilor cursurilor oferite în limba română este doar în mică măsură mai încurajatoare, prin faptul că **patru** din primele nouă universități conțin descrieri (aproape complete) ale cursurilor din oferta academică (*Figura nr.7*). Dintre universitățile situate pe locuri medii în ierarhia menționată, doar **una** pune la dispoziție descrieri ale cursurilor în limba română (*Figura nr.8*). Cât despre universitățile situate la finele clasamentului, numai **una** oferă câteva descrieri ale unor cursuri în limba română (*Figura nr.9*).

Existența descrierilor cursurilor în limba engleză

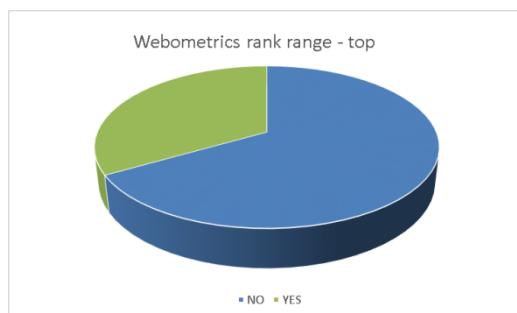


Figura nr.10

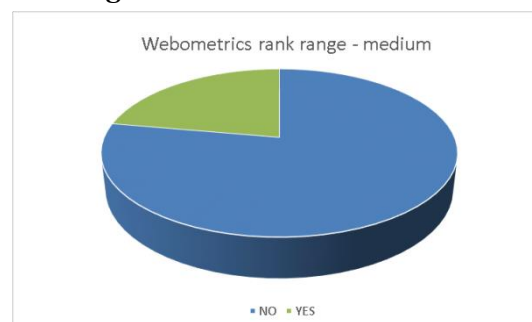


Figura nr.11

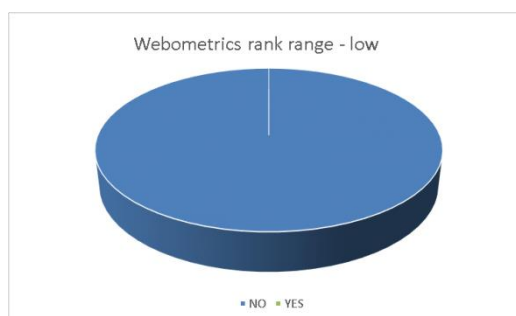


Figura nr.12

Constatăm că **trei** dintre primele nouă universități conțin descrieri ale cursurilor în limba engleză (*Figura nr.10*). Dintre universitățile situate pe locuri medii în ierarhia menționată, **două** universități oferă varianta în limba engleză (*Figura nr.11*). Interesant aici de remarcat este faptul că una din aceste două universități a considerat ca fiind prioritar publicul internațional în accesarea informațiilor cu privire la oferta educațională, în defavoarea studenților români. Cât despre universitățile situate la finele clasamentului, **niciuna** nu oferă descrieri ale unor cursuri în limba engleză (*Figura nr.12*).

În ceea ce privește **calitatea** descrierilor programelor de studii și a cursurilor în limba engleză, s-a observat că: (1) au fost omise informații esențiale în alcătuirea programelor de studii, precum: calificarea obținută la absolvire, rezultatele învățării, structura programului, regulamentele examinărilor, profilul ocupațional al absolvenților etc.; (2) universitățile fie nu prezintă descrierile tuturor cursurilor din oferta academică, fie o parte din ghidurile de studii publicate pe paginile lor de internet sunt învechite și neactualizate. (3) Cât despre dimensiunea critică a traducerilor (retroversiunilor) existente din limba română în limba engleză, acestea par a fi, de cele mai multe ori, efectuate de traducători nespecialiști. Iată doar câteva exemple:

<i>Varianta în limba română (textul sursă)</i>	<i>Traducerea în limba engleză (textul țintă)</i>
Studii de licență	Graduating studies
Orarul studenților	Students' shedule
Geografia turismului în limba franceză	Tourism Geography in Franch language

Modele de predicție și intervenție în psihologia sănătății	Predition and intervention models in health psychology
Programul se axează pe [...], probleme de management, [...], în comparație cu	The programme is focused on [...], issues management , [...], through their comparison with
Programul răspunde necesităților de formare a unor profesii înalt calificate în domeniul analizei economice și financiare, cerute de globalizarea piețelor financiare	The program meets the need of high skilled specialists [...], requested by the globalization of financial markets

Pe lângă elementele analizate, mai multe informații au ieșit la iveală în contextul dat, care ne ajută la completarea imaginii despre interesul acordat elaborării programelor de studii academice românești pe internet și traducerea acestora. Astfel, am putut constata că o mare parte din universitățile românești publică doar titlurile cursurilor oferite în limba română (nouă din douăzeci și șapte de universități vizate), o treime din totalul universităților vizate nu au pagină de internet în limba engleză, iar ultima universitate din clasament nu dispune de pagină web la momentul efectuării studiului.

Ipoteze, recomandări și concluzii

Din datele analizate, putem afirma că universitățile românești nu și-au propus încă, prin propriile strategii, publicarea, pe paginile lor de internet, a descrierilor programelor de studii academice și ale cursurilor pe care le oferă. Se remarcă totuși eforturi mai degrabă individuale decât instituționale, la nivelul unor departamente sau facultăți, însă acestea nu răspund nici pe departe nevoilor și cerințelor existente. În încercarea de a evidenția importanța acestora, vom ilustra mai jos, pe de o parte, direcțiile generale în care prezentarea lor în limba română, cât și a traducerilor de calitate în limba engleză ar contribui semnificativ la promovarea programelor universităților românești, așa cum se întâmplă în cazul universităților europene de prestigiu, iar pe de altă parte, efectele negative înregistrate ca urmare a absenței acestora.

(1) Prezentarea, în limba română, a programelor academice și a descrierilor de cursuri pe paginile web ale universităților românești **ar veni în sprijinul candidaților/viitorilor studenți pentru o orientare educațională și profesională adecvată nevoilor și competențelor lor**, încă din anii de liceu. Mai mult decât atât, descrierea programelor academice în limba română și actualizarea lor constantă ar aduce un plus de valoare instituțiilor de învățământ superior românești și **ar confirma principiul centrării educației pe student**, principal deziderat al procesului Bologna.

(2) Accesul la prezentarea programelor academice **ar spori angajabilitatea transnațională a absolvenților din România**. Un portofoliu bogat în activități și rezultate pe durata studiilor, atât în cadrul universităților românești, cât și în universități din străinătate, este considerat un avantaj important în viitoarea carieră profesională din perspectiva angajatorilor.

(3) Din punct de vedere al **mobilității internaționale**, accesul la acest tip de informații garantează înainte de toate deschiderea tinerilor/studenților și a familiilor acestora către o cultură a mobilității, atât pe linie verticală (urmarea studiilor complete într-o universitate din altă țară), cât și pe orizontală (o mobilitate de schimb, timp de un semestru sau două). Prin identificarea unui raport între experiența de studiu în străinătate și un cadru de referință național, care le este familiar, tinerii/studenții europeni i-ar putea aprecia valoarea în mod corect, ceea ce ar duce la **o creștere a motivației lor de a alege o universitate românească**, și ar diminua posibila lor "teamă de necunoscut". Mai multe studii despre politicile de învățământ superior arată că pentru un proces de internaționalizare reușit existența modulelor/cursurilor și/sau a programelor de studii în engleză este esențială (cf. Altbach și Knight 2007: 303).

(4) În ceea ce privește **calitatea traducerilor**, putem afirma că eșecul în a comunica corect și eficient conținutul programelor de studii unui public țintă internațional duce inevitabil la **marginalizarea universităților** și a sistemului de învățământ superior național, indiferent de calitatea lor intrinsecă (Bernardini et al. 2016: propunere proiect RACCONTA). Modul în care acestea sunt percepute de către cetățenii europeni ar putea produce efecte negative chiar și asupra identității și imaginii instituției.

(5) Nu în ultimul rând, existența descrierilor programelor de studii academice în limba engleză pe site-urile universităților românești ar veni **în sprijinul proiectelor de mobilitate internațională** pe care acestea le desfășoară (prin alinierea unor procese necesare în formularea, descrierea și traducerea programelor de studii și urmarea unui ghid comun de instrucțiuni) și ar motiva personalul didactic al universităților să acceseze acele mobilități de schimb care să fie definitorii pentru dezvoltarea lor profesională prin identificarea domeniilor de excelență disciplinară transnațională.

Considerăm că eforturile fiecărei universități românești de a oferi, pe internet, informații complete și de calitate atât în limba română, cât și în limba engleză asupra ofertei educaționale sunt esențiale în atingerea obiectivului de a-și promova diversitatea unică în România și de a face cunoscută calitatea învățământului superior românesc în Europa și în lume. Prezența pe internet a oricărei universități din România, Europa sau din lume trebuie să fie o oglindă a universității însăși și a calității activităților pe care le desfășoară.

BIBLIOGRAPHY

1. Altbach, Philip and Jane Knight. 2007. "The Internationalization of Higher Education: Motivations and Realities", *Journal of Studies in International Education* 11(3-4), pp. 290-305
2. Bernardini, Silvia, Adriano Ferraresi, Federico Gaspari. 2010, "Institutional Academic English in the European Context: A Web-As-Corpus Approach to Comparing Native and Non-Native Language", In *Professional English in the European Context: The EHEA Challenge*, Publisher: Peter Lang, Editors: Angeles Linde López, Rosalía Crespo Jiménez, pp. 27-53
3. Bernardini et al. 2016: RACCONTA project, Erasmus+ KA2: Cooperation for Innovation and the Exchange of Good Practices – Strategic Partnerships for Higher Education
4. Callahan, Ewa and Susan C. Herring. 2012. "Language Choice on University Websites: Longitudinal Trends". In *International Journal of Communication* 6, 322-355.
5. Costales, Fernandez Alberto. 2012. "The internationalization of institution websites: The case of universities in the European Union". In *Translation Research Projects 4*, ed. Anthony Pym and David Orrego-Carmona, 51-60. Tarragona: Intercultural Studies Group.
6. Ferraresi, Adriano and Silvia Bernardini. 2013. "The academic Web-as-Corpus". In *Proceedings of the 8th Web as Corpus Workshop*, eds. Stefan Evert, Egon Stemle and Paul Rayson, 53-62, Lancaster, UK
7. Rirdance, Signe and Andrejs Vasiljevs. 2006. *Towards Consolidation of European Terminology Resources. Experience and Recommendations from EuroTermBank Project*, ed.: Signe Rirdance, Andrejs Vasiljevs. Tilde, Riga, pp. 13-21

LANDMARKS OF THE ANIME CULTURE IN ROMANIAN LITERATURE

Adrian Nicolae Cazacu

PhD. Student, Bucharest University of Economic Studies

Abstract: The anime culture, a media culture which revolves around the Japanese animation, begins to make its presence known in Romania, after the year '89.

The Japanese animation, known as "anime", has been welcomed by the Romanian public, mainly due to the richness of treated themes and motifs.

Some of these motifs come as an exotic element, of novelty, being characteristic to the Japanese culture, universal culture and science fiction. The other ones are familiar motifs to the Romanian public, already existing in the local culture. It is about the themes and motifs in the Romanian literature and folklore, which find their counterpart in the Japanese animation. To these themes and motifs, we shall make reference in the present paper.

Keywords: culture, anime, literature, poetry, faerytale, folklore

Cultura anime, reprezentată, inițial, de animația japoneză, denumită „anime”, a fost primită, mai întâi în America, unde anime-urile au fost localizate în limba engleză. Limba engleză, fiind o limbă de circulație internațională, în contextul unei lumi aflate în plin proces de globalizare, cultura anime s-a răspândit în multe țări din lume, printre care și România, unde s-a integrat foarte bine în mediul cultural autohton. Pentru a explica această asimilare a unei culturi de origine japoneză în plaiurile noastre mioritice, este necesar să analizăm acest fenomen începând cu perioada pătrunderii culturii anime în S.U.A. Animația japoneză a fost foarte bine primită în S.U.A., acest lucru datorându-se, în mare parte, bogăției de teme și motive ale acestor filme și seriale de animație, cât și a stilului artistic propriu.

O parte din motivele și temele din anime-uri se regăsesc în folclor, în literatura clasică universală, precum și în alte forme ale creației artistice, cum ar fi teatrul. Aceste similitudini, oferite privitorului în stilul artistic unic, caracteristic anime-ului, îi descoperă acestuia o perspectivă nouă asupra unor teme și motive deja familiare. Alături de aceste motive și teme, anime-ul aduce motive și teme din folclorul și istoria Japoniei, combinate cu idei științifico-fantastice, toate mixate într-un produs nou, inedit, denumit „anime”.

Elementele noi au fost considerate de către public ca fiind *exotice*, iar cele vechi au fost considerate un punct de plecare, o *ancoră* (în sens metaforic) a asimilării acestei culturi. Motivul acestei bogății tematice se datorează schimburilor interculturale, realizate de Japonia, în timpul ocupației americane. Nu voi stăruî asupra acestui aspect, deoarece l-am analizat în lucrări distincte, publicate în reviste de specialitate.

În momentul în care cultura anime a intrat în spațiul cultural românesc, a găsit elemente culturale comune, de la care a început asimilarea acesteia. Românii au luat contact, neoficial, cu anime-urile, vizionând posturi de TV străine, în perioada anilor '80, ca, ulterior, după '89, televiziunea română să difuzeze o multitudine de filme și seriale anime. Exemplul acesteia a fost preluat și de posturi de televiziune apărute ulterior, ca PROTV și Antena 1, după 2000 existând chiar posturi specializate, dedicate anime-urilor (A+, Animax).

Audiența mare a acestor desene animate a condus la integrarea culturii anime în spațiul cultural carpato-danubiano-pontic al țării noastre.

Integrarea anime-ului în cultura românească a fost facilitată de elementele culturale autohtone, deja existente.

Folclorul românesc este caracterizat printr-o bogăție de teme și motive, multe dintre acestea constituind surse de inspirație pentru clasicii literaturii noastre. Multe dintre aceste teme și motive sunt specifice literaturii românești, altele își găsesc corespondent în literatura universală. De asemenea, multe dintre temele și motivele existente în literatura românească, de inspirație folclorică și nu numai, își au corespondentul în motivele și temele abordate în anime-uri. Spre exemplu, în opera eminesciană, în mare parte de inspirație folclorică, găsim **tema iubirii neîmplinite**, asemenea iubirii pe care o Luceafărul o simte pentru Cătălina, combinat cu **tema întâlnirii a două lumi diferite**, lumi din care provin cei doi, fapt ce constituie o piedică în concretizarea sentimentelor, acest lucru necesitând sacrificii. Tema iubirii neîmplinite apare pentru prima dată în anime-ul de succes internațional „Windaria” („Țara vânturilor”) sau „A fost odată ca niciodată” („Once upon a time”-titlu dat ulterior localizării sale în America, de către Carl Macek). În acest anime, ne este prezentată iubirea imposibilă dintre Jill, prințul unei națiuni cuceritoare numite Paro, ghidat de ambițiile tatălui său, și Ahanas conducătoarea unei mici națiuni, regatul Itha, bogată în resurse naturale. Pe fondul războiului dintre cele două regate, se desfășoară, în secret, iubirea celor doi protagoniști, care se luptă să rămână fideli iubirii lor, cât și obligațiilor față de lumea în care trăiesc. Deși iubirea îi ajută pe cei doi să depășească obstacole de natură socială(eroul se va afla în situația extremă de a-și ucide tatăl, pentru a împiedica distrugerea regatului Paro) și greutăți insurmontabile, precum înfruntarea unor creaturi înfricoșătoare, contextul lumii materiale va împiedica realizarea acesteia. Singura cale de a evada dintr-o lume dominată de conflict, este văzută de creator ca fiind trecerea în neființă a celor doi protagoniști, regăsind în context tema **eros și tanatos**, prezentă și în opera eminesciană. În același anime, urmează tema **trupului ca o închisoare a sufletului**, și tema **reîncarnării**, cei doi îndrăgostiți, aflați în neființă, așteptând să se reîncarneze într-o lume materială a binelui. Într-un context mai optimist, tema iubirii neîmplinite, alături de **tema întâlnirii dintre lumea supranaturalului și cea reală**, apare în serialul anime de succes mondial, „Inuyasha”. Protagonistul, pe jumătate demon, intră în lumea reală pentru a fura un giuvaer sacru, ce avea puterea de a-i completa latura demonică. Pentru realizarea acestui scop, Inuyasha o va seduce pe preoteasa Kagome, paznicul acestui obiect. Descoperind adevăratele intenții ale lui Inuyasha, ea încearcă să-l oprească și este rănită mortal de către acesta. Înainte de a muri, Kagome îl străpunge pe Inuyasha cu o săgeată fermecată, aruncându-l într-un somn de sute de ani. Soldații templului recuperează giuvaerul, care va rămâne sub paza familiei preotesei, timp de generații. Spiritul lui Kagome se reîncarnează după sute de ani, în persoana unei fete de liceu, descendentă a preotesei, care-l va trezi pe Inuyasha, astfel că iubirea lor capătă o a doua șansă, exprimând **tema iubirii care transcende timpul**.

În opera eminesciană regăsim tema iubirii neîmplinite, în poezii, cum ar fi: „Lacul”, „Floare albastră”, „Dorință”, „Adio” și „Sara pe deal”. În opera eminesciană, este un ideal oniric neîmplinit. La fel ca în anime-urile menționate, povestea de iubire are loc, adesea, într-un spațiu magic și plin de mister, reprezentat de codru. Arborele este sacru și îi îmbracă pe tineri cu veșmântul nevinovăției, asemenea copacului lumii din „Windaria”. De asemenea, prezente sunt, atât în opera eminesciană, cât și în anime-uri: lacul, luna și mulțimea de flori, ce constituie elemente ale spațiului etern, atemporal, în care se consumă iubirea.

Iubirea pământeană rămâne mereu neîmplinită în opera eminesciană:

„Dar nu vine...singuratic
În zadar suspin și sufăr
Lângă lacul cel albastru
Încărcat cu flori de nufăr”. („Lacul”)

Tristețea protagonistului din poezia eminesciană este asemănătoare cu tristețea eroului din „Windaria”, care-și așteaptă iubita moartă să revină din neființă, să se reîncarneze.

Dacă visul de iubire se destramă, în poezie, iubita se va pierde, treptat, în mit:

„Căci astăzi, dacă mai ascult
Nimicurile –aceste,
Îmi pare-o veche, de demult
Poveste.” (“Adio”)

Exact ca în poezia eminesciană, iubita se pierde în mit, și devine, în anime, contextul în care eroul începe refacerea propriei lumi, sfărâmate de război.

În opera eminesciană apare și **mitul zburătorului**. Acest mit stă la baza poemelor „Luceafărul” și „Călin(file de poveste)”. Ele au ca subiect dragostea dintre o muritoare și o ființă nemuritoare, aparținând altei lumi. Numai în „Călin(file de poveste)”, iubirea are un final fericit. În anime-ul „Inuyasha”, asistăm la dragostea dintre o muritoare și o ființă nemuritoare dintr-o altă lume, cărora, deși destinul le împiedică consumarea acesteia, forța iubirii lor reunește spiritul lui Kagome, reîncarnată după sute de ani, cu iubitul ei, Inuyasha. Călătoria către el se face într-o lume de vis, asemenea celei din „Alice în țara minunilor”, eroina cade într-o fântână, ea ajungând într-un spațiu oniric, care o reîntoarce la timpul primordial, unde cele două suflete îndrăgostite se regăsesc.

Un alt motiv romantic din opera eminesciană este **imaginea bătrânului dascăl**, care reprezintă geniul. În acest motiv se află, în antiteză, elementele înfățișării umile și al interiorului de savant. În anime, găsim un motiv similar și recurent, cel al **bătrânului mentor sau maestru al artelor marțiale**, care duce o existență ascetică și, sub înfățișarea umilă a unui bătrân sau a unui vagabond, ascunde puteri miraculoase, uneori chiar de semizeu, putând să distrugă chiar corpurile cerești, așa cum a demonstrat maestrul Muten din anime-ul „Dragon Ball”.

Astfel, atunci când protagonistul anime-ului menționat, se transformă, sub influența lunii, în *Oozaru*-creatură fantastică, reprezentând alterego-ul său demonic, maestrul Muten distruge luna pentru a-l readuce la condiția umană.

Tema **nașterii și stingerii Universului**, prezentă în poemul „Scrisoarea F”, împreună cu tema **nașterii și surpării marilor civilizații**, din „Memento mori!” și „Împărat și proletar”, și de asemenea, **întoarcerea la timpul mitic**, considerată ca o salvare de la prăbușirea civilizației, despre care vorbea tribunul-proletar, „*vremile aurite/ Ce mitele albastre ni le șoptesc adesea*”, se găsesc sub forma unui *coctail science fiction*, livrat spectatorului în anime-ul „Phoenix Firebird”. Ca și în opera eminesciană, singura cale de scăpare a personajelor în fața sfârșitului iminent al civilizațiilor și al Universului cunoscut, este reîntoarcerea la timpul mitic, în care, cu ajutorul lor, omenirea are parte de o a doua șansă.

O altă temă care apare recurent în anime este **tema generală a basmului**, și anume: **lupta dintre bine și rău**, alături de teme ca: dreptatea și eroismul. De asemenea, multe motive din basme sunt prezente și în anime-uri, ca de exemplu: eliberarea ostaticilor, lupta împotriva dușmanului cu chip de om sau de monstru; anularea unor vrăji, etc

Motivul **însemnarea eroului** este prezent în serialul de animație „Runonni Kenshin”, aflat în strânsă legătură cu identitatea eroului și cu destinul său.

Motivul **înarmarea eroului cu o armă năzdrăvană sau magică** care-l va ajuta să depășească obstacolele este recurent, de asemenea, în multe anime-uri și poate oferi și unor persoane slabe fizic puterea de a depăși obstacole inimaginabile, cum este cazul protagonistei din „Sailor Moon”.

Fantasticul, element comun și recurent în anime-uri, apare și în proza românească, ca de exemplu, în opera lui Mircea Eliade.

Concluzie

La întâlnirea dintre cultura anime și cultura românilor a existat o conjunctură favorabilă, datorată unor repere culturale existente în literatura română. Asemenea publicului american, publicul român a găsit în anime o latură cunoscută, familiară, și o latură nouă, exotică, împreună fiindu-i prezentate într-un limbaj artistic nou și inedit. Este de înțeles de ce cultura anime s-a integrat în comunitatea culturală română. Acest proces complex continuă să se desfășoare și în prezent.

BIBLIOGRAPHY

1. DENISON, R.: "Transcultural creativity in anime: Hybrid identities in the production, distribution, texts and fandom of Japanese anime", *Creative Industries Journal*, 3, 3, Ed. Intellect Ltd Major Papers, University of East, Anglia, 2010
2. GHEORGHE, F. *Mihai Eminescu – Analize și sinteze*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1977
3. HARRIS, W., A.: *Animation, Globalization, and Cultural Identity With Special Reference to American and Japanese Media Culture*, GA, Savannah, 2013
4. ITO, M.(coord.): *Fandom unbound : otaku culture in a connected world*, Yale University Press, New Haven, 2012
5. NAPIER, J., S.: *From Impressionism to Anime: Japan as Fantasy and Fan Culture in the Mind of the West*, Palgrave Macmillan, New York, 2007
6. POPOVICI, D. *Poezia lui Mihai Eminescu*, Ed. Albatros, Cluj, 1972
7. <http://myanimelist.net>

LA PROSTITUTION DANS L'ART PHOTOGRAPHIQUE EN FRANCE AU XIXE SIECLE

Tők Mădălina-Ioana

PhD. Student, "Babeş-Bolyai" University, Cluj-Napoca

Abstract: The theme of prostitution in France in the nineteenth century, widespread in all areas, also exists in photographic art, especially through body and nudity. The erotic photography was born in France and the first nudes were made in 1840. The prostitutes are the most suitable to reveal their sexuality without shame. This fact implies a physical exploration for these women.. Representative photographers of the century including Eugene Durieu and Auguste Belloc, are remarkable for their interest in women's body and nudity in images that evoke the eroticism. The nudity and the obscenity were considered clichés in the second half of the century. The woman is always the main character. Another representative photographer is Guérin, famous for the blurred photographs, a technique used for the imagination in order to highlight the reality. If we compare painting and photography, we can notice that the photography is a more precise art which places humans in reality. The reality of the image, the clarity and the frames have been well illustrated and what we see is not a simulacrum of reality, but the veritable existence.

Keywords: photography, prostitution, nudity, eroticism, reality.

Surprendre un moment, capter une certaine scène, créer une image réelle sont seulement quelques aspects de la photographie. Le thème de la prostitution en France au XIXe siècle, répandu dans tous les domaines, existe également dans l'art photographique, surtout par le biais du corps, par la nudité qui surprend la femme dans toute sa beauté, prête à attendre ses clients, à l'intérieur du bordel ou dehors.

Les arts visuels, la peinture et même la sculpture n'ont jamais cessé de dénoter la nudité féminine et l'initiation à la sexualité par des images remarquables. En ce qui concerne la photographie érotique, elle est née en France, un pays qui la tolère plus que les autres pays de l'Europe.¹ Vu que les premières photographies ne représentaient pas des personnes, mais des paysages ou des objets, la technique devait être différente et plus difficile, surtout lorsqu'il s'agissait du temps de pose. Les premiers nus ont été réalisés en 1840, Noel-Marie-Panymal Lerebours étant le précurseur. Nous pouvons mentionner également : Auguste Belloc, Vallou de Villeneuve, Félix-Jacques-Antoine Moulin, Bruno Braquehais, Alexis Gouin.² A partir de ces années, la femme peut être représentée par des éléments qui lui confèrent une image de femme sauvage ou diabolique par la position du corps ou par l'association des serpents ou des plants bizarres. Ou par contre, nous pouvons regarder une image de femme-ange associée à la Vierge. Nous nous focalisons plutôt sur la nudité corporelle de la femme et sur la photographie comme suggestion de l'amour charnel voire la prostitution.

¹ Dupouy, Alexandre, *La Photographie Érotique*, New York, Parkstone International, 2016, p. 11.

² *Ibid*, pp. 20-22.

Dans un siècle qui tolère la prostitution et qui l'utilise comme thème principal dans tous les domaines, même les photographes ont profité de l'opportunité d'avoir comme modèles des filles publiques. Elles sont les plus indiquées pour révéler leur sexualité sans honte et sans remords. Prises dans des espaces cachés, clos, intimes, les photographies représentent le résultat de l'exploration visuelle des spécialistes qui révélaient la nudité féminine. Encore une fois, cet acte impliquait l'exploration corporelle et la femme réduite au stage d'objet.³ Tout comme dans l'exercice de ce métier, la femme est le sujet principal, le moyen dont on se sert pour découvrir certains aspects, en fonction de chaque domaine : dans la vie quotidienne du XIXe la femme publique est perçue comme faisant partie d'une catégorie marginale, mais acceptée et tolérée afin que les bourgeois obtiennent des faveurs physiques. Dans la littérature, les écrivains révèlent ses actes et imaginent ou s'inspirent des différents contextes pour lui révéler la sexualité et la perception du siècle par rapport à elle. Dans l'art photographique elle est envisagée dans toute sa splendeur, les photographes lui surprenant son corps, son attitude, son apparence, par le biais de son corps. Ainsi, le corps et la sexualité sont des thèmes centrales lorsqu'il s'agit de la prostitution et les photographes ont surpris ces aspects par l'intermédiaire des images.

Parmi les photographes représentatifs du siècle, il faut mentionner Eugene Durieu et Auguste Belloc, remarquables par l'accent mis sur la nudité corporelle des femmes dans des images qui évoquent l'érotisme. Ils illustrent la femme oisive, passive, allongée sur son lit et exposant toute sa splendeur physique. À partir de l'année 1870, la passivité est mise en évidence par un décor plus riche. Il y a des miroirs, des draperies qui entourent la femme qui est toujours au plan central. Une autre nouveauté est illustrative par l'utilisation des accessoires et des bijoux qui embellissent la femme et lui donnent une note de séduction. Les lieux les plus fréquentés sont les chambres, les dortoirs ou les boudoirs.⁴ En général, nous pouvons constater que les images attirent, suscitent l'intérêt par la position du corps et par la nudité. Il faut mentionner également les vices que les photographes mettent en évidence : l'alcoolisme, le tabagisme et la danse,⁵ ce qui renvoie à l'idée de secret, d'acte charnel, de prostitution.

Un autre photographe qu'Alain Corbin mentionne dans son livre est Guérin, fameux pour les photographies en brouillard, une technique utilisée pour l'imagination, pour mettre en évidence l'attraction pour le réel.⁶ Évidemment, nous pensons que ce procédé peut suggérer également l'énigme, le caractère caché, honteux de la prostitution qui a bouleversé la société et les hommes tout au long du siècle. Le brouillard est aussi le symbole de l'incompréhension et de l'indéchiffrable et attire l'attention du public qui essaye de voir les effets derrière le cadre. Il peut être profondément attiré par le manque de clarté et par l'évocation de l'acte d'amour.

Si nous comparons la peinture et la photographie, nous pouvons remarquer que la dernière est un art plus précis qui place le public dans la réalité. Le corps féminin est révélé tel qu'il est, sans que l'auteur ait besoin de l'imaginer. À cet égard, le public se trouve devant la vérité et le photographe lui donne l'occasion d'examiner le corps dans son état véritable, sans artifices, sans idéalisation. Alain Corbin parle de l'obscénité qui est dévoilé par l'intermédiaire de la photographie comme un « rituel exhibitionniste ».⁷ Évidemment, cette caractéristique des photographies n'a pas été bien reçue par la société bourgeoise, une classe qui plaidait pour la

³ http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/au-musee-dorsay/presentation-detaillee/article/splendeurs-et-miseres-42671.html?S=&print=1&no_cache=1&

⁴ Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques, Vigarello, Georges (coord.), *Istoria corpului. De la Revoluția Franceză la Primul Război Mondial*, vol. 2, traducere din limba franceză de Simona Manolache, Camelia Biholaru, Cristina Drahta, Giuliano Sfichi, București, Art, 2008, p. 192.

⁵ <https://www.histoire-image.org/etudes/femmes-frissons-plaisir-belle-epoque>

⁶ Corbin, Alain, *op. cit.*, p. 193.

⁷ *Ibid.*, pp. 193-194

moralité qui maintenant commençait à disparaître. Le corps nu, la femme déshabillée n'étaient pas des sujets que la société acceptait, en le considérant gênant et honteux pour la civilisation.

Mais la nudité et l'obscénité étaient considérées des clichés avec la seconde moitié du siècle. La femme vénale est de plus en plus représentée dans les bordels ou dans les maisons de tolérance. L'homme cherche la séduction, même en faisant appel aux photographies. La demande devient plus prégnante que jamais surtout lorsqu'il s'agit des femmes charmantes, dans les décors de luxe, dans les bordels de la Belle Époque. Dans cette période, les auteurs sont anonymes parce que si on leur avait reconnu leur identité, ils auraient risqué des grandes punitions. Les modèles sont des filles ou des garçons, des jeunes adolescents et les clients sont des hommes riches. En 1850, les appareils de photographie ne sont jamais exposés dans les vitrines, ils sont vendus dans les bordels de luxe, en clandestinité. Vingt ans plus tard, les photographies peuvent être exposées par l'intermédiaire de la carte postale, du calendrier et du livre. Leur diffusion permet la création d'un monde lié au désir, au corps et sur l'accentuation de la sexualité.⁸

Finalement la photographie a facilité la découverte de la volupté corporelle féminine, une image réelle qui avait surpris la femme telle qu'elle était. La nudité a été un intermédiaire vers l'accès à la sexualité et vers plusieurs perceptions liées à cet aspect. L'accent mis plutôt sur l'idée de femme sauvage, le décor et le cadre ont été des auxiliaires pour se référer à la prostituée et pour qu'elle soit privilégiée par le regard. La nudité et le corps étaient des traits signifiants pour que chaque femme fût perçue comme une possible prostituée. Si pour la peinture le doute avait pu intervenir, la photographie n'aurait pas pu nous laisser tomber dans l'illusion. La réalité de l'image, la clarté et les cadres ont été bien illustrés pour ne pas penser qu'il s'agit d'un simulacre du réel, mais d'une existence véritable.

BIBLIOGRAPHY

Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques, Vigarello, Georges (coord.), *Istoria corpului. De la Revoluția Franceză la Primul Război Mondial*, vol. 2, traducere din limba franceză de Simona Manolache, Camelia Biholaru, Cristina Drahta, Giuliano Sfichi, București, Art, 2008.

Dupouy, Alexandre, *La Photographie Érotique*, New York, Parkstone International, 2016.

<http://www.musee-orsay.fr>

<https://www.histoire-image.org>

⁸ *Ibid.*, pp. 194-214.

CLASSICISM, ROMANTISM AND MODERNITY IN THE ODOBESCIAN LITERARY CREATION

Elena Lavinia Diaconescu

PhD. , University of Pitești

Abstract: The aim of this study is to prove that Odobescu's literary work was influenced by classic, romantic and modern elements which were essential not only for his original writings, but also for the literary path that the Romanian writers chose to follow at the end of the 19th century.

Key words: classicism, romanticism, modernism

Se spune că fiecare om se naște cu un scop la momentul potrivit. Odobescu a avut șansa să acționeze într-un secol al dezvoltării literare, când limba română începea să se stabilizeze, iar scriitorii se puteau lăsa influențați de mai multe tendințe ale timpului. Sub ecourile clasicismului și romantismului, autorii secolului lui Odobescu aveau să producă opere de o valoare incontestabilă, îndelung interpretate de critici.

Curentul clasic s-a evidențiat la nivel european printr-o literatură antică greco-latină. În special francezii au fost cei care au îmbrățișat acest curent și au influențat spre clasicism și alte literaturi. „În genere, clasicismul presupune calm, sobrietate. Sentimentele sunt strunite, ținute în frâu de rațiune care controlează pornirile inimii, domină totul. [...] Exprimarea și reflectarea adevărului, imitând natura, cea umană însă, psihologică și morală, nu natura exterioară, era una din preocupările esențiale ale scriitorului clasic. Iar natura umană trebuia înțeleasă în ceea ce are mai tipic, universal, desprinsă de loc și de timp, ocolind aspectele considerate accidentale și nereprezentative și reținând ceea ce este esențial, permanent în obiceiurile, caracterul și pasiunile omenești.”¹

Clasicismul urmărea să educe, prin condamnarea viciilor și elogiarea calităților, o societate politicoasă și cultă. Aspecte precum adevărul, utilul și plăcutul erau trecute prin sita judecății raționale și a bunului simț. În domeniul literar, genurile și speciile erau guvernate de reguli stricte și obligatorii pentru cei care doreau să reușească în acest domeniu. La sfârșitul secolului al XVII-lea, curentul clasic a început să fie afectat în Franța, deoarece scriitorii doreau să experimenteze alte sfere ale scrisului, în special sentimentalismul, fără a mai ține cont de reguli, fără a mai fi condiționați de spațiul istoric și social al artei, toate acestea prevestind apariția romantismului. Totuși curentul clasic în stare pură a continuat să existe și în veacul următor în alte literaturi europene. Abia în secolul al XIX-lea, clasicismul își pierde intensitatea și regulile rigide, începe să se amestece cu alte direcții estetice și este perceput ca o formă a echilibrului, a clarității și simplității în exprimare, a simțului măsurii în artă. Prin aceste caracteristici, clasicismul devine opusul romantismului.

¹ Păcurariu, D., *Clasicism și tendințe clasice în literatura română*, Ed. Cartea Românească, București, 1979, p. 9

“Romantismul îl simți, nu-l definești”, spunea S. Mercier, citat de Paul Cornea în introducerea cărții sale *Originile romantismului românesc*² în încercarea de a defini această noțiune. Scriitorul român stabilește că, în funcție de structura socială a Europei occidentale și a celei răsăritene, dar și în funcție de fazele evoluției între anii 1789-1848, „există trei «romantisme»: *romantismul apusean dinainte de 1830* (anti-luminist, monarhic, religios, egoist, medievalist, deziluzionat, contemplativ etc.); *romantismul apusean de după 1830* (umanitarist, socializant, energetic, activ, titanian, etc.); *romantismul răsăritean* (pro-luminist, național, idealist, folclorizant, carbonar, militant, etc).”³

Pentru a evidenția diferențele între clasicism și romantism, D. Păcurariu extrage din eseul lui George Călinescu, *Clasicism, romantism, baroc*, câteva aspecte:

„Individul clasic este utopia unui om perfect sănătos trupește și sufletește, «normal» (slujind drept normă altora), deci «canonic».

Individul romantic este utopia unui om complet «anormal», dezechilibrat și bolnav, adică cu sensibilitatea și intelectul exacerbate la maxim, rezumând toate aspectele spirituale de la brută la geniu. Expresiile trebuie luate într-un sens cu totul literar, evitându-se confuzia cu patologia medicală [...].

Revenind cu nuanțe, clasicul e un om ca toți oamenii (canonici, normativi, nu reali), romanticul e un *monstru* de frumusețe sau de urâtenie, de bunătate ori de răutate, ori de toate acestea amestecate [...].⁴

În România clasicismul a existat, spun criticii, între ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea și aproximativ 1830, dar nu în stare pură ca în alte literaturi europene, ci afectat de istoria timpului. Perioada enunțată coincide și epocii de tranziție spre literatura modernă, când încep să se simtă primele influențe romantice. Între 1830-1840 românii aspiră la recunoașterea unității lor teritoriale și de limbă, iar scriitorii vremii transmit prin operele lor energie, determinare și mobilizare pentru edificarea culturii moderne. Mișcarea literară din această perioadă se remarcă prin operele scrise sub influența romantismului, dar structura lor de bază trădează formarea clasică a creatorilor. În aceste condiții se poate afirma că pe teritoriile românești s-a produs o „clasicizare” a romantismului.⁵

Obiectivul acestui capitol este să determinăm în ce proporție se regăsesc elementele clasice, romantice și moderne în scrierile lui Odobescu, scriitor care a beneficiat de toate aceste influențe în operele sale literare și științifice.

Odobescu a fost educat sub influența evenimentelor și a ideilor de la 1848, păstrând permanent dragostea de țară și de popor, pe care a arătat-o de fiecare dată când s-a ivit prilejiul în operele sale. Experiențele copilăriei aveau să își pună amprenta asupra temelor abordate de Odobescu în diverse scrieri ale sale. Astfel, vânătoarea se număra printre interesele tânărului care va participa de mic la diverse partide, sub influența cărora a scris în franceză *Une chasse aux cerfs* (1847). Reușește aici să descrie pădurea și goana în urmărirea vânatului. Compoziția este veridică și sugestivă.

Scrișul sobru și elegant, specific clasicismului, a caracterizat încă din adolescență scrierile odobesciene. Acest lucru este evidențiat, de exemplu, în bucata literară *O dimineață în stepa Valahiei*, extrasă din caietul său de școlar, în care tânărul redă imaginea Bărăganului, loc al copilăriei lui: „Pe o întindere pe care o poți cu greu parcurge într-o zi, nu se vede din toate părțile decât câmpie; din distanță în distanță se zăresc câteva mici colibe dărăpănate, clădite din nuiele împletite, îmbrăcate cu lut și având deasupra un acoperiș de paie sau de stuf uscat; în fața acestei colibe, o grindă bifurcată la capătul de sus poartă o prăjină lungă care sprijină la unul

² Cornea, Paul, *Originile romantismului românesc*, Editura Minerva, București, 1972, p. 9

³ Cornea, Paul, *op.cit.* p. 15

⁴ Păcurariu, D., *Clasicism și tendințe clasice în literatura română*, Ed. Cartea Românească, București, 1979, p. 11

⁵ Vezi Păcurariu, D., *Clasicism și tendințe clasice în literatura română*, p. 22

din capete câteva cranii de cai sau de boi, la celălalt capăt o a doua prăjină de care este legat, cu ajutorul unei funii vechi de scoarță de tei, un vas format dintr-un trunchi de arbore scobit, servește a scoate din puțul care se găsește sub el o apă cu un gust foarte puțin plăcut; puțul, întotdeauna foarte adânc, este o gaură rotundă, foarte strâmtă și căptușită cu lemn; alături se află un arbore lunguiet scobit, unde vin să se adape turmele; o salcie bătrână completează întotdeauna acest trist tablou...

Privirea se pierde în acest imens tablou pustiu, în care un drum de un superb galben deschis te duce la distanțe nesfârșite. Locuri atât de triste, atât de monotone în timpul zilei, trebuie văzute abia la ora când abia apare aurora. Cerul, abia roșit spre răsărit, începe să se lumineze puțin; aurora, arătându-se, rupe vâlul nopții, ca să-l înlocuiască în acest loc prin aureola unui roșu purpuriu..."⁶ Tabloul este destul de stângaci creionat; elevul - Odobescu are tendința să complice fraza și să o prelungească sau forțeze alăturarea cuvintelor în încercarea de a elabora figuri de stil și imagini artistice reușite. Totuși, descrierea este veridică prin felul în care scriitorul redă mai întâi înfățișarea colibelor, apoi a puțului și în final se concentrează pe imaginea cerului la răsărit.

Aceeași imagine descriptivă este reluată în articolul *Muncitorul român* (1851), unde scriitorul își exprimă în mod patetic compasiunea pentru soarta țăranului. Textul debutează cu descrierea imensității câmpiei Bărăganului într-o zi toridă, când totul este pustiu și nemișcat; cadrul static și mut este întrerupt uneori de „câte un glas duios, cântând o doină tristă și melancolică”, „îngânată de vreun țăran cu fruntea zbârcită”, „sub care scânteiază încă niște ochi care cată a vedea un viitor mai fericit”.⁷ În continuare scriitorul condamnă nedreptatea înrobirii țăranilor de către ciocoi și afirmă ideea unirii tuturor românilor: Afirmățiile sale sunt de factură pașoptistă și sunt elaborate sub influența ideilor lui Nicolae Bălcescu. Un interesant simț al compoziției și al limbii literare se evidențiază în acest articol.

Câmpia este amintită apoi în poezia din 1852, *Întoarcerea în țară pe Dunăre*, dar și în opera de maturitate, *Pseudo-kinegeticos*, criticii apreciind această secvență ca fiind „una dintre cele mai frumoase pagini descriptive din literatura română”.⁸

Exemplele au fost selectate pentru a demonstra că Odobescu avea veleități literare de timpuriu, pe care și le-a dezvoltat în timp datorită mai multor factori: a studiat la Paris, unde a luat contact cu intelectuații francezi, dar și cu românii revoluționari aflați în exil, și-a aprofundat cunoștințele de limbă și literatură franceză, latină și greacă, exersându-și-le prin traduceri, a devenit pasionat de istorie, arhitectură și artă clasică a antichității. Cărțile prezente în biblioteca sa abordau mai ales tema antichității clasice și clasicismul modern, cele mai multe dintre ele având sublinieri și notițe pe margini, ceea ce demonstrează că autorul le-a studiat cu mare atenție.⁹

Sub influența programului *Daciei literare*, Odobescu prinde curaj și la doar 17 ani ține o conferință despre *Viitorul artelor în România*, evidențiindu-se cultura vastă a tânărului, dar și viziunea sa artistică avansată pentru acea vârstă. Conștient că epoca în care trăiește este una a transformărilor de orice fel, afirmă că arta este „adevărata expresiune a spiritului unui popor și al unei epoci”¹⁰ și de aceea militează pentru o artă națională și populară.

Doi ani mai târziu, Odobescu redactează studiul *Satira latină*, care arată cât de pregătit este autorul în domeniul culturii clasice, dar și cât de profunde sunt aprecierile sale critice. Astfel, el analizează și compară originile satirei la romani, concentrându-se pe Plaut, Ceciliu, Terențiu, Horațiu, Persiu, Luciliu Juvenal, Terențio Varro și Petroniu. Textul subliniază ideea că literatura

⁶ Păcurariu, D., *op. cit.* p. 331-332, traducere asigurată de D. Păcurariu a Ms. 4935.

⁷ Vezi Al. Odobescu, *Opere, I*, Ed. Academiei, București, 1965, p. 31

⁸ Păcurariu, D., *Clasicism și romantism – Studii de literatură română modernă*, Ed. Albatros, București, 1973, p. 331

⁹ Vezi și Al. Odobescu, *Pagini regăsite*, Ed. Pentru Literatură, 1965, p. XXXIV

¹⁰ Al. Odobescu, *op. cit.*, p. 131

trebuie să capete o orientare clasică. Aceeași concepție este reluată, printr-o abordare combativă, în articolul *Bazele unei literaturi naționale*, scriitorul considerând că orice om al literelor trebuie să se formeze prin studierea Antichității, dar să nu o copieze complet. Este conștient că unele idei s-au schimbat sau au dispărut, astfel încât „ceea ce trebuie luat de la vechi e numai acel simțământ de perfecție al formei, atât în concepția și orânduirea sujetului, cât și-n amărurile compunerii, acea simplitate care întreține liniștea în minte și nobleța în inimă, acea cumpătare care învață pe om a se purta totdeauna după cuviință, acea mlădioasă armonie a limbei”¹¹. Ca o completare la aceste sfaturi, Odobescu consideră că, pentru a da valoare clasică unei opere, un novice mai trebuie să studieze scrierile anticilor, să le recitească de câte ori este nevoie pentru a descifra sensul cuvintelor, apoi să-și formeze o părere despre ele, după ce le-a trecut prin filtrul comparațiilor și analizelor. De asemenea, orice scriitor trebuie să acorde atenție felului în care construiește fraza, iar sentimentele să le exprime simplu și echilibrat. Sfaturile sunt de natură didactică, însuși Odobescu urmându-le pe parcursul evoluției sale literare.

Deși atins și el de romantism în poezii și nuvele, autorul rămâne totuși un susținător al artei clasice. În același articol, *Bazele unei literaturi naționale*, el atacă violent operele scrise sub influența curentului romantic, pe care le consideră „roduri ale unei imaginații exaltate și întunecate, pline de idei bizare și de fapte îngrozitoare și peste fire”.¹² În același timp disprețuiește pe cei care sunt fideli romantismului. Prin articolul *Bazele unei literaturi naționale*, el dezvăluie modul propriu de a gândi și confirmă înclinațiile sale clasice.

Odobescu publică în 1861 un studiu dedicat poezilor Văcărești, în care vorbește despre rolul creației literare, de factură clasică, în transformarea vieții unui popor. Consideră că literatura veche greacă poate fi un exemplu de perfecțiune pentru scriitorii care sunt însă influențați și de „alte tendințe, posterioare, mai puțin clasice, mai modernizatoare, mai lesnicioase și mai zburdalnice”¹³ oferite de literaturile moderne. Scriitorul este de părere că o lucrare bună trebuie să sune bine, să fie logică și să aibă o „frazologie concretă, viguroasă și mult coprinzătoare, variată în mii de feluri, cu mii de culori și împletită cu o riguroasă și cumpătată continuitate”¹⁴. În schimb consideră că energia și grația au dispărut din limbile moderne care au tendința să despice „până la infinit și frazele și formele sintactice și gramaticale și chiar cuvintele”¹⁵. Odobescu recunoaște că poezii Văcărești, eliniști convinși prin formare, au contribuit la dezvoltarea limbii române.

În raportul academic *Condițiunile unei bune traduceri românești din autori eleni și latini* din 1874 (apărut în același an cu *Pseudo-kinegeticos*) Odobescu reia ideea că operele clasice ale Antichității reprezintă cel mai bun model pentru limba română și încurajează scriitorii să respecte trăsăturile stilului clasic.

Articolele amintite mai sus conțin aspecte din gândirea odobesciană, iar pasiunea cu care promovează clasicismul se datorează educației și preocupărilor continue în acest domeniu.

Tânărul își exersează abilitățile de traducător al operelor clasice ale Antichității: Homer (cântul I din *Iliada* și *Odiseea*); Vergiliu (primul cântec din *Georgicele*); Herondas (*Mimii*); Horațiu (câteva ode); Hesiod (fragmente din *Theogonia* și *Lucrări și zile*). Traducerile în proză respectă

¹¹ Al. Odobescu, *op. cit.*, p. 193

¹² Al. Odobescu, *Opere*, I, p. 191

¹³ Al. Odobescu, *Opere*, II, p. 44

¹⁴ Al. Odobescu, *op. cit.*, p. 45

¹⁵ Al. Odobescu, *op. cit.*, p. 45

ritmul cantitativ al vechilor texte clasice. În lista traducerilor se regăsesc și lucrări ale scriitorilor moderni romantici: Béranger (poemul „Nebunii” - *Les Fous*) și Vigny (romanul istoric „Cinci martie” – *Cinq-Mars*). „Prin traduceriile lui clasice, ca și prin studiul său dedicat satirei latine, scriitorul începe să valorifice o altă latură, umanistă, afirmată larg mai târziu, în anii maturității depline, paralel cu cealaltă tendință, națională și patriotică, care se va menține tot timpul, ca o permanență a întregii sale activități”.¹⁶

Chiar dacă inițial se opune vehement altor tendințe decât cele clasiciste, Odobescu își descoperă înclinațiile romantice datorită fragmentelor traduse din operele contemporanilor săi, dar și pentru că ia contact cu lumea literară pariziană puternic influențată de direcția romantismului; prezența acestui curent se face remarcată în structura liricii sale și în proză. Având în vedere că cele două concepții se concentrează pe aspecte total opuse, romantismul opunându-se clasicismului înclinat spre Antichitate și concentrându-se pe istoria Evului Mediu și națională – contemporană, Odobescu se află într-o situație de conflict conceptual, pe care însă o rezolvă datorită spiritului său artistic echilibrat.

Poeziile odobesciene au influențe romantice. În *Odă României*, spre exemplu, este identificată mentalitatea romantică conform căreia oamenii erau în trecut mai buni și mai curajoși, gata să își dea viața pentru țara lor. În *Întoarcerea în țară pe Dunăre* autorul, un patriot convins, speră că existența în patria-mamă se va îmbunătăți. Poeziile erotice aduc în prim-plan interdependența dintre iubire și natură sau suferința după ființa dorită.

Totuși, *Scenele istorice* sunt cele care demonstrează că Odobescu a fost puternic atins de influențele romantice. Culoarea locală este un aspect obligatoriu în crearea unei opere specifice acestui curent literar. Autorul procedează întocmai în *Mihnea-vodă cel Rău*, unde descrie reședința personajului principal, dar și activitățile sale vânătoarești. De fapt prezentarea momentelor cinegetice este o regulă a genului, așa cum este și descrierea cu multe arhaisme a vestimentației protagonistului. Întrucât culoarea locală presupune în plus oferirea de informații amănunțite despre interioarele diverselor construcții, Odobescu respectă și această convenție, realizând o descriere amplă a odăii în care armașul își dă ultima suflare.

Nici în capitolele următoare culoarea locală nu este neglijată, dar ea se estompează după ce autorul prezintă cititorului personajele și cadrele în care acestea trăiesc. Întâlnim, spre exemplu, secvența prezentării detaliate a costumului de domn al lui Mihnea, personaj care apare apoi ilustrat în diverse tablouri ceremonioase: momentul ungerii, deplasarea cu alai de oșteni de la biserică la curtea domnească, discuția de la spătarie cu boierii, nunta cu influențe folclorice a Ilincăi.

Culoarea locală este mai bine definită în *Doamna Chiajna*. Nuvela debutează cu secvența ceremoniei de înmormântare a lui Mircea Ciobanul; obiceiurile specifice unui asemenea eveniment sunt evidențiate prin descrierea văduvei în straie de mireasă, prin prezentarea alaiului de curteni întristați și a cailor înlăcrimați din cauza prafului de pușcă cu care fuseseră frecăți.

Prezentările interioarelor și ale costumelor personajelor, mult mai detaliate decât în prima nuvelă odobesciană, sunt de asemenea o modalitate de obținere a culorii locale. Același efect este asigurat de darurile exagerate și de distracțiile populare de la nunta fetelor Chiajnei.

Alături de reînvierea trecutului, Odobescu mai folosește și alte teme și motive specifice romantismului. Este cazul exemplificării unor aspecte și evenimente precum: opoziția între

¹⁶ Păcurariu, D., *Clasicism și romantism – Studii de literatură română modernă*, Ed. Albatros, București, 1973, p. 350

blândețe și cruzime (ilustrată prin perechile: Chiajna - Ancuța, Mihnea – soția acestuia și Mihnea – domnița Ilinca), contrastul între frumusețe / tinerețe și urâtenie / bătrânețe (Stamatie - Andronic), romanțe și serenade, evadări, răpiri, ruine, atacuri pe timp de noapte, comploturi, peisaj nocturn feeric, crimă, dragoste, regrete, mistere. Toate aceste aspecte îi erau familiare lui Odobescu încă din adolescență. Totuși, criticii, preocupați să identifice sursa inspirației sale pentru nuvele, au considerat că nu romanul istoric francez l-a influențat, ci cel englez, al lui Walter Scott. Astfel, unii cercetători au decis că anumite scene au fost doar împrumutate: protretul moral al Chiajnei desprins din gesturile, dar și vorbele acesteia, felul în care se derulează iubirea dintre Ancuța și Radu, scena înmormântării lui Mircea Ciobanul, momentul ultimelor vorbe rostite de armașul Dracea pe patul de moarte, rugându-și fiul să distrugă neamul Basarabeștilor. Dar aceste secvențe nu ar căpăta nicio valoare artistică dacă nu ar fi adaptate spațiului românesc, Odobescu consulând cronicile și creându-și o viziune, prin cercetarea lor, asupra istoriei Țării Românești în secolul al XVI-lea.

Relația dintre Ancuța și Radu are trăsăturile unei pasiuni romantice, cei doi fiind un soi de Romeo și Julieta pe plaiuri românești. Iubirea lor nu este acceptată de cei din jur deoarece între familiile lor este o ură de moarte. Ideea răzbunării se stinge în momentul în care Radu devine conștient de dragostea ce i-o poartă Ancuței. Drama ia proporții când fata se mărită, iar tânărul arde în biserică, în fața ei, o maramă – simbol al speranței în dragostea lor. Aceeași iubire îl împinge pe Radu să o urmărească totuși după nuntă și să îi cânte o serenadă, înainte de a o răpi. În cadrul nocturn, atât de preferat de romantici, îndrăgostiții se sărută pentru prima dată, luna fiind singurul martor al iubirii lor. Prin această secență Odobescu demonstrează că îi este familiară și ideea interdependenței dintre om și natură.

Natura, o altă descoperire romantică, este asociată direct cu trăirile omenești, adică ea comandă sentimentele umane. Bucuria este redată prin descrieri dinamice de peisaj, pe când tristețea este încadrată într-o natură vrăjmașă și indiferentă. Paragraful în care este descrisă pădurea prin care trec Radu Socol și Ancuța, deși aglomerat de atâtea denumiri de arbori, transmite vitalitate prin verdele frunzișului, ceea ce dă tinerilor forță să meargă mai departe și să viseze la un viitor frumos. Pădurea este înfățișată și în cadru nocturn în episodul fugii lui Mircea Ciobanul de la mănăstirea Cotmeana. De această dată însă, cadrul natural nu mai este prietenos, ci sporește frica personajelor prin zgomotele produse.

Senzațiile de tristețe și de părăsire sunt asociate cu iarna la țară, când cerul este întunecat, crivățul urlă și geme precum un om în pragul morții, câmpiile sunt dezolante, iar zgomotele din jur devin sfâșietoare și tânguioase. Toate aceste elemente contribuie la sporirea anxietății: “Într-acele văietări ale firei, mintea de sineși se pornește pe cugetări mahnicioase; închipuirea-și plâsmuiește vedenii cobitoare, și tot ce e mai trist în viață, toate răstriștile trecute, toate temerile viitorului, se răsfrâng, ca umbre sângerate, în oglinda întunecată a minții”.¹⁷ Astfel își imaginează Odobescu tabloul romantic care anticipează sfârșitul tragic al îndrăgostiților.

Natura este însă de asemenea martor al nenorocirilor trecute: o furtună cumplită ce “urla cu turbare”¹⁸ se dezlănțuie după ce sora lui Radu Socol este răpită.

De factură romantică este și ideea descrierii ruinelor. Acest lucru ilustrează deopotrivă, înclinația romanticilor pentru cultul trecutului, ei evocând imaginea unor vremuri idilice, dar și preferința pentru cultul național, concretizat prin zugrăvirea colorată a vestigiilor rămase.

¹⁷ Al. Odobescu, *Opere, I*, București, 1965, p. 108

¹⁸ Al. Odobescu, *Opere, I*, București, 1965, p. 109

Odobescu este pătruns de convingerea că era mai bine în trecut: oamenii mai curajoși și mai onești, femeile mai frumoase, dragostea mai lirică. “Chiar când urgii devanșau omenirea sau când cruzimi sadice îi pătau demnitatea, tot slăvitul trecut era preferabil traiului cenușiu de azi, fiindcă atunci aveai spectacolul desfășurării unor energii de pilduitoare valoare etică”.¹⁹ În spiritual acestor idei ia naștere tabloul vechiului așezământ al Socoleștilor, atât de plin de viață odinioară și atât de sinistru în prezent: “Acea locuință, odinioară îmbilșugată și zgomotoasă, era acum pustie și cu totul sălbătecită; pe zidul de-mprejurumire, acum muced și învechit, se întinsese lungi ramure de iederă stufoasă; streășina porții, învălită cu blăni putrezite de stejar, se acoperise de mușchi. Înăuntru curții buruiana crescuse naltă și abia se mai zărea, în fund, o groapă adâncă și mare, astupată p-alocurea cu surpături de zid, printre care răsărise boziile și bălăriile; - atâta mai rămăsese din falnicele case ale vornicului Socol”²⁰

Misterul conspirației este un motiv preluat din alte scrieri europene romantice și este utilizat de Odobescu în partea a IV-a a nuvelei *Mihnea-vodă cel Rău*. Danciu Țepeluș, Radu Spătarul și Dumitru Iacșag complotază împotriva fostului voievod, hotărând prin tragere la sorți cine și cum îl va omorî: prin spânzurare, otrăvire sau ucidere cu hangerul.

Icoana făcătoare de minuni, martoră a atâtor evenimente bune și rele din viața personajelor, este simbolul misterului, dar și o punte de legătură între om și Divinitate.

Scriitorul reușește printr-un demers romantic să creeze imaginea unui destin și a unui caracter, înălțându-l evenimentele într-o direcție ascendentă, chiar dacă uneori se lasă tentat să exagereze prin enumerări excesive de termeni proveniți din diverse câmpuri lexicale. Printre secvențele narative și descriptive se intercalează momentele dramatice, în care personajele acționează și vorbesc, adică dinamizează scenele. Aceste momente dramatice sunt dominate de dialog și tiradă, mijloace ce apar în operele romantice, cu scopul de a accentua sau de a intensifica trăirile personajelor. Ilustrative, în acest sens, sunt replicile agresive ale Chiajnei și ale vornicului Dumbravă: „Unde-s puii de năpârcă?... strigă el cu glas răgușit, intrând în cort cu mâna în șold. – Li-a sosit ceasul pieirei! halal di ei, fărtați! – „Pare-mi-se că-n beție ți-ai pierdut cumpătul vorbii, jupan vornice, - rosti doamna, înstrunindu-și mânia, - or pesemne că ai mintea ca de prunc într-atâta trupeșe”²¹. Alături de dialogurile de acest gen, romantice sunt și monologurile personajelor, informații despre ele găsindu-se în capitolul dedicat structurii planului narativ.

Aderarea lui Odobescu la idealurile romantice se face remarcată și în lucrarea *Câteva ore la Snagov*. Dorind să evadeze din spațiul citadin și să simtă plăcerea artistică oferită de cercetarea ruinelor, Odobescu notează: „O predilecție firească ne împinge în veci a căta în trecut [...]. Găsim o plăcere nespūsă de a străbate tărâmul patriei, cercetând tot locul umbrele și amintirile strămoșilor noștri: ici o cruce de piatră, părăsită într-un câmp pustiu comemorează o faptă vitejească sau o crudă răzbunare; colo o veche capelă poartă în inscripțiile, în portretele și în odoarele ei, lucrute fără artă, urma pietății și a dărniceii anticilor voievozi; mai dincolo câteva ruine de ziduri uriașe, o sfărâmatură de cetățuie, un perete de vechi palat șoptesc inimii, pe tăcute, numele glorioase ale lui Traian și ale eroilor ce au urmat tradiția lui de onoare pe pământul românesc. [...] Adesea dar [...] părăsim cetatea și zilnicele-i supărări, ca să cerem de la câmpii mari, de la munții răcoroși și de la vechile locașe ce stau răsipite printr-însele, destăinuiri din vremi de restriște și de glorie ce au fost și nu mai sunt”²².

Temele abordate în *Pseudo-kinegeticos* trădează înclinațiile clasice, dar și romantice ale scriitorului, dar dacă ar fi să identificăm proporția celor două tendințe, clasicul ar domina.

¹⁹ Condeescu, N. N., *Al. Odobescu – Scene istorice din cronicile românești*, Ed. Scrisul românesc, Craiova, 1942, p. 71

²⁰ Al. Odobescu, *op. cit.*, p. 106

²¹ Al. Odobescu, *op. cit.*, p. 118

²² Al. Odobescu, *Opere, II*, București, 1955, p. 22-23

Astfel, în lunga digresiune despre sturzi aduce în discuție interesul manifestat de romani față de aceste păsări și consideră că este un moment prielnic pentru a diseca păreri anticilor Marțial, Horațiu, Terențiu Varone, Pliniu, Dante printr-o operațiune de comparare și analiză. El consideră că prin acest gen de intervenții dă mai multă valoare operei.

Stilul clasico-romantic echilibrat îl face să condamne apariția *Dicționarului Academic* latinist; astfel Odobescu militează pentru simplitatea și armonia limbii și condamnă ironic pe cei care, prin excesul lor clasicist, nu vor să țină cont de realitatea literară națională: „Autorii Dicționarului Academic nu înscriu cuvântul *cocosariu*; - poate că nu va fi de origine latină? Cât despre *sturdiu*, încă nu am ajuns la litera S”. O nouă ocazie de taxare a principiilor aberante ale latiniștilor apare atunci când autorul notează entuziasmat denumirile neaoșe ale unor plante enumerate de bisocianul ce îl însoțește în călătorie: „«Ceea este dobrîșor și cealaltă este ghizdei; asta e laptele stâncii și astălaltă zărna-mișoasă; ici iată brândușe și coala dedeței; apoi lobodă și drob, vizdroagă și siminoc, iarba-ciutei și piperig, pojarniță și sefterea» și alte multe... Dar cine le mai ține minte! D-aș fi stat să se însemnez pe toate, poate îmi da și mie Societatea Academică să lucrez – nu, vai de mine – la *Dictionariulu* cel cu vorbe numai plivite, alese și mai cu seamă croite de pe curata lătinie, ci la păgubalul de *Glosariu*, unde pricopsiții noștri lexicografi și scornitori de grai nou și pocit asvârlă ca borhot, mai bine de jumătate biată frumoasa noastră limbă românească. Din norocire, bisocianul meu nu știa nimic despre chipul cum ne batem noi joc în orașe de ce avem mai scump rămas de la părinți, și el, în limba sa pe care aș da ani din viață-mi ca s-o pot scrie întocmai după cum el o rostea, în acea limbă spornică, vârtoasă și limpede a țăranilor noștri, îmi povestea păsurile și plăcerile oamenilor de la munte”.²³

Urmărind tema vânătorii în arta Antichității, Odobescu face un șir lung de asociații, pendulându-se între sculptură, pictură, muzică și literatură; astfel, tema vânătorii se regăsește în medalioanele de pe arcul lui Constantin de la Roma, în pictura orientală din Mesopotamia, Egipt și Persia, în muzica lui Rossini, Haydn, Méhul, Gounod, Weber, Mazerbeer, Offenbach, în pictura lui Rubens, Horace Vernet, Srzders, Desportes, în literatură la Horațiu, Marțial, La Fontaine, Schiller, Goethe, Bzron, Musset, Aksakov, Turgheniev, Bolliac, Heliade, Alecu și Iancu Văcărescu, N. Rucăreanu. Operele unora dintre ei sunt doar menționate, dar asupra altora Odobescu insistă mai mult prin descrieri și comentarii, ceea ce demonstrează priceperea autorului nu doar în domeniul literelor, dar și al artei.

Balada *Vânătorul Carpaților* de N. Rucăreanu, este un alt exemplu de operă pe care o analizează în detaliu, uneori ironic, arătând subtil minusurile, dar și părțile bune ale acesteia: „aci ne așteaptă *Vânătorul Carpaților* pe care s-a cercat a-l cânta, într-o lungă baladă descriptivă, un muntean rmân, un câmpulungean carele fără îndoială a gustat plăcerile și ostenele vânătoarei de munți și a resimțit în sufletul său toate îmbietoarele fremete ale vieții de plăieș. Dacă natura l-ar fi înzestrat cu darul de a spune precum simte dl N. Rucăreanu, ar fi făcut desigur un cap d-operă nemuritor. Dar știi că are românul o vorbă care cam zice că acolo unde nu este puțință, la ce-i bună voința?

Cu toate acestea, în balada *Vânătorul Carpaților* sunt imagine care se văd a fi folografiate de pe natură. Păcat că au aspectul tern al fotografiei și nu coloritul viu al vieții. Sunt și expresiuni neaoșe-românești de o originalitate prețioasă, care ar luci ca nestemate într-o frumoasă salbă de versuri armonioase.

²³ Al. Odobescu, *Opere, II*, Ed. pentru artă și literatură, București, 1955, p. 221

Subiectul baladei este fără îndoială conceput cu o bogată și adesea fericită varietate, căreia, din nenorocire, cititorul se vede silit a-i aduce mereu jalea; căci pe tot minutul, el simte în sine mintea învrăjbindu-se cu urechea. Eu unul mărturisesc că, pătruns fiind de mărețele dorinți ale poetului, am încercat un fel de simțământ dureros, văzând cât de puțin limba și versul au venit în ajutorul puternicei sale închipuiri, al nobilelor sale aspirațiuni. Dar vai! sunt puțini, foarte puțini aceia:

«Non omnia possumus omnes...» (Vergilius, Egloga a VIII-a, vers 63: «Nu toți putem toate...» (n. Odob.))²⁴

Influența clasicistă a lui Odobescu se observă și în modul cum descrie câmpia Bărăganului. Este într-adevăr o prezentare elaborată, cu detalii minuțioase, care surprinde întinderea nesfârșită de pământ sub arșița soarelui, vietățile care o populează, puțul cu furcă, loc de popas pentru vânători, și imaginea nopții în stepă. Toate aceste informații, asemănătoare din punct de vedere tematic cu descrierea adolescentină a câmpiei muntene, indică faptul că, în substratul său literar, Odobescu rămâne un clasic. Afirmția este întărită și de prezența în text a unor fragmente din literatura Antichității greco-romane. Citatele din Horațiu, Vergiliu și Marțial reprezintă o sursă de elaborare a unor conexiuni spontane, care nu au uneori legătură cu tematica discuției. De exemplu, sunt folosite ideile despre scris și nu despre vânătoare ale lui Horațiu, extrase din *Arta sa poetică*.

Citatele latinești și grecești sunt presărate în tot textul și sunt folosite de regulă cu scopul de a evidenția esența unei idei, de a divaga sau de a formula o concluzie. Iată câteva exemple:

Idei esențiale: Odobescu consideră că amicul său a respectat sfaturile *Artei poetice* a lui Horațiu în redactarea operei sale, dar este o formă ascunsă de a transmite cititorului crezul lui literar: „Toată aprobarea o capătă acela care întrunește folosul cu plăcerea / Desfătând pe cititor și instruindu-l totodată” (Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci / Lectorem delectando, pariterque monendo).²⁵

Folosește expresia: „Și eu am trăit în Arcadia”²⁶ (Et Arcadia ego) ca un pretext pentru a schimba subiectul și pentru a începe descrierea câmpiei Bărăganului, loc al copilăriei fericite.

Autorul apreciază tablourile lui Turgheniev în trei cuvinte: „Ut pictura poesis” (Ca pictura și poezia) -Horațiu²⁷

Divagații: Fără nicio legătură cu tema vânătorii, Odobescu:

- inserează intenționat versuri din *De rerum natura* ale lui Lucretius (143);
- critică neînțelegerile dintre revista *Convorbiri literare* de la Iași și *Revista contemporană* de la București, afirmând precum Virgiliu: „Tantaene animis coelestibus irae” (Încapă atâta ură în suflete cerești);
- folosește povața lui Horațiu: „Semper ad eventum festina” (Mereu grăbește către sfârșit) pentru a se scuza că se îndepărtează de subiect și aduce în discuție pe responsabili cu identificarea plagiatelor;

²⁴ Al. Odobescu, *Opere, II*, Ed. pentru artă și literatură, București, 1955, p. 221

²⁵ Al. Odobescu, *Opere, II*, București, 1955, p. 126

²⁶ *Idem*, p. 128

²⁷ *Idem*, p. 214

- vorbește despre viața simplă, modestă și fericită, pe care o preferă asemenea lui Horațiu: „auream mediocritatem” (Cel ce se mulțumește cu prețuita mediocritate, rămâne și ferit de rușinea unei locuințe ticăloase, și apărat cu înțelepciune de a râvni la palate”;

Concluzii: În finalul portretizării Diane de la Luvru, autorul rezumă, prin intermediul versurilor lui Homer, esența statuii: „Cu inima vitează, ea trece pretutindeni, prăpădind odrasla fiarelor sălbatice”.

Cuvintele lui Horațiu: „adhuc sub iudice lis est” (până acum pricina este în judecată) încheie dezbaterile greco-latine (Opian vs. Grațiu Faliscu) despre cum ar trebui să aibă câinele coada (lungă sau scurtă?...).

„Parturiunt montes, nascetur ridiculus mus” (Munții în lăuzie nasc un șoricel de râs) este afirmația lui Homer pe care Odobescu o folosește în încheierea portretului caricatural al vânătorilor.

După ce vorbește despre pictorii germani care reproduc scene vânătoarești, autorul concluzionează, folosind o regulă clasică a lui Pindar: „Trebuie ca în toate și întotdeauna omul să caute dreapta măsură”.

Exemplele selectate evidențiază spontaneitatea literară a lui Odobescu, dar totul se datorează educației și concepțiilor sale. Se simte mereu ispitit să facă referiri la istoria vechilor popoare grec și latin și la cultura clasică în general. În timpul excursiei la Londra din 1852, afirmă că biletele la teatru sunt foarte scumpe și cu această ocazie își amintește cu regret că spectacolele erau gratuite în Grecia antică: „Cinstiți oameni erau vechi greci, care nu plăteau ei la teatru, ci le plătea lor stăpânirea spre a asista la reprezentații! Dar au trecut acele vremi frumoase! Acum ar trebui cel puțin să căutăm a ne apropia cât mai mult de dânsule, reducând prețul teatrelor”. Pe banul Ienăchiță îl compară cu „un roman strălucit, cu Ciceron” în finalul studiului despre Văcărești. Pe bisocanul care îi povestește întâmplarea cu feciorul de împărat, cel cu noroc la vânat, îl numește „Apolon muntenesc” și folosește citatul lui Homer: „Dupe a lui limbă decât miera mai dulce curgea vîrsul” pentru a evidenția cât de frumos vorbește tânărul în graiul pur românesc. În secvența cu povestioara vânătorului mincinos și a vulpii fără coadă, autorul solicită înțelegere pentru astfel de oameni, considerând că: „celor ce sunt Achili și Dionezi pe câmpul de bătaie se cade să le iertăm a fi Omeri, când încep a rapsodia le lira Caliopei”.

Odobescu spune despre Alecu Văcărescu în *Pseudo-kinegeticos* că „până acum niciun poet român n-a avut mai mult foc și mai multă grație. Aceste calități răsar scânteietoare prin limba învechită și uneori, azi chiar ridiculizată a versurilor sale.” Citatul demonstrează că autorul este un clasic înflăcărat, care este rezervat în a aprecia orice scriere a autorilor „moderni”, poate și din cauză că era un patriot declarat.

Autorul este conștient că face în mod obsesiv conexiuni classiciste, așa că se scuza cu umor în *Pseudo-kinegeticos*: „Vina e a ta! Cine te-a pus să înșiri de aceste nume în Introducțiunea ta, însoțindu-le cu o grindină de citațiuni latine? În calitatea mea de academic mi s-au aprins călcăile de focul clasicității și iată pentru ce ai fost silit să retezi, în această epistolă, o contrabombardare de versuri latinești, ba elinești. Acum ține-te bine și aci înainte”.

Educația în spirit clasicist și-au pus amprenta pe limba și stilul lui Odobescu. Folosește din loc în loc expresii clasice, pe care le explică imediat în text sau printr-o notă de subsol. Dintre

exemple am ales: *gravis* = greu, gras (137); *inopes* = buni de nimic (137); *de visu et auditu* = pe văzute și e auzte (138); *cauda brevis* = coadă scurtă (158); *cauda canis* = coada câinelui (159); *contus* = lănci înalte (162); *venabula* = darde scurte (162); *currente calamo* = în fuga condeiului (180); *copula* = zgardă (189); *in medias res* = în focul acțiunii (193); *Habent sua fata libelli* = Au și cărțile soarta lor! (212); *difficiles nugae* = glume nevoiașe (219); *ite, missum est* = Pleacă, s-a terminat! (219).

Fraza este construită după structura celei latine și este perfecționată prin studierea de tratate retorice clasice, în încercarea de a-și defini un stil bogat și ordonat. Limba scrierilor sale este îmbogățită prin combinarea echilibrată de arhaisme, neologisme și expresii populare, menite să redea graiul românesc pur. „Varietatea atât de încărcată și de pitorească a lexicului, căutată cu rafinată ostentație, se subsumează unei tendințe mai largi a lui Odobescu către un stil excesiv cizelat, pornită din rafinament și dintr-o concepție tot mai evident manieristă”. Astfel că, pe parcurs, din dorința de a găsi cea mai potrivită formă de exprimare, Odobescu își perfecționează fraza, conferindu-i simetrie și culoare, și se depărtează ușor de stilul sobru, specific clasicismului.

Pseudo-kinegeticos conține însă și secvențe care scot la iveală influențele romantice exercitate asupra scriitorului, care evocă visător un moment al existenței sale pe pământ francez: „Țiu minte că într-un timp când, departe de toți ai mei și cu sufletul adânc întristat trăiam într-un colțișor al Franciei, pe malul unui râu și în vecinătatea unei mari păduri, în toate serile la ora când aburii înălțându-se de pe apă, începeau a înnegura orizontele amurgit, un sunet de corn răsuna de pe malul opus al râului și repeta câteva ori d-arândul una din acele fanfare vânătorești, al căror ritm iute și chiar glumeț pare că se îngână cu vibrațiunile melancolice și prelungite ale instrumentului ce le produce... din minutele pe care în singurătatea de atunci le socoteam deopotrivă cu secolii, numai acelea îmi erau mângâioase, când vocea cornului îmi legăna auzul în sunetele cadențate ale semnalului de vânătoare.”. Melancolia și tristețea domină inițial această scenă. Sentimentele autorului se îmbină, conform influenței romantice, cu peisajul și muzica, astfel încât starea de spirit se îmbunătățește, autorul trecând la bucurie și speranță, sentimente total opuse celor inițiale.

Faptul că scriitorul reușește să evolueze din toate punctele de vedere demonstrează ambiția sa de a se autoperfecționa, de a depăși barierele educației primite și îndrăznește să îmbrățișeze și alte tendințe literare manifestate în epocă. Odobescu rămâne în esență un clasic, dar este conștient că ar fi absurd să îmbrățișeze doar această direcție, când sunt atât de multe alte posibilități de explorat.

BIBLIOGRAPHY

Condeescu, N. N., *Al. Odobescu – Scene istorice din cronicile românești*, Ed. Scrisul românesc, Craiova, 1942;

Cornea, Paul, *Originile romantismului românesc*, Editura Minerva, București, 1972;

Odobescu, Alexandru, *Opere, I*, Ed. Academiei, București, 1965;

Odobescu, Alexandru, *Pagini regăsite*, Ed. Pentru Literatură, 1965;

Odobescu, Alexandru, *Opere, II*, Ed. pentru artă și literatură, București, 1955;

Păcurariu, D., *Clasicism și tendințe clasice în literatura română*, Ed. Cartea Românească, București, 1979;

Păcurariu, D., *Clasicism și romantism – Studii de literatură română modernă*, Ed. Albatros, București, 1973.

THE SECESSION PAINTINGS ILUSTRATED IN THE PALACE OF CULTURE FROM TÂRGU MUREȘ

Cristiana Puni

Phd., "Babeș-Bolyai" University, Cluj-Napoca

Abstract: The inside of the palace is decorated with a series of murals paintings representative of the Hungarian Secession designed by the artists from Gödölo colony: Körösfőy Kriesch Aldár, Nagy Sándor, Thoroczkai Wigand Ede și Roth Miksa, they had combined fashionable trends from that era by calling the Japanese art, medieval and Byzantine art resulting in an asymmetrical space full of decorations. The main feature of these paintings is that the plans are confused and surface is dematerialized by the 2dimension feature of the surface. In the works with human figures, the hieratism seen in an isolated manner, creates a harmonious atmosphere that garnishes the compositions. The inside decorations is much more complex and much richer than the one from the outside of the palace, characterized by linear, rhythmic and repetitive forms. The mural paintings follow faithfully the characteristics of symbolism exploring a rich and varied repertoire of vegetal and animal figures.

Keywords: Hungarian secession, mural paintings, symbolism, Târgu Mureș, Palace of Culture.

Palatul Culturii reprezintă una din cele mai importante edificii istorice din centrul Târgu Mureșului, datorită valorii sale arhitecturale, a mesajului istoric și spiritual. Edificiul a fost proiectat de către arhitecții Jakab și Komor, fiind considerată o operă de marcă a orașului din acea perioadă, reprezentativ pentru stilul secesion. Acest ansamblu arhitectural uimește prin grandoarea elementelor de influență stilistică a perioadei romantice, dar în același timp reflectă condițiile momentului, adică legătura dintre formă și conținut care s-a inspirat din manifestările artistice europene ale epocii, anume perioada Art Nouveau.¹ Modelul spre care a evoluat stilul palatului se traduce prin structuri expresive și originale care definesc arhitectura târgumureșeană ca una plină de personalitate și independentă într-o oarecare măsură de *Art Nouveau-ul* din Europa.

Interiorul palatului este ornamentat cu o serie de picturi murale, reprezentative secesionului maghiar, fiind lucrate de artiștii coloniei de la Gödölo: Körösfőy Kriesch Aldár, Nagy Sándor, Thoroczkai Wigand Ede și Roth Miksa², care combină tendințele la modă în epocă, prin apel la arta japoneză, medievală și bizantină rezultând un spațiu asimetric și plin de decoruri.

Principala caracteristică a acestor picturi constă în faptul că planurile se confundă și formele sunt dematerializate prin bidimensionalismul suprafeței. În lucrările cu figuri umane hieratismul văzut în mod izolat creează o atmosferă armonioasă care înseninează compozițiile. Decorația de care se bucură interiorul este mult mai complexă și mult mai bogată decât cea realizată pentru exteriorul palatului, caracterizându-se prin forme lineare, ritmice și repetitive. Ornamentația murală urmărește cu fidelitate caracteristicile simbolismului, mergând pe un bogat și variat repertoriu vegetal și animalier.

Holul mare al palatului este împânzit cu decorația tavanului și a intradosului arcadelor transversale ce te introduce în atmosfera orientală prin gama cromatică. Pictura ornamentală a

¹ Ailincăi, Airina, *Influența secesionismului în Transilvania și Banat în arhitectura și artele decorative*, Teză doctorat, p. 10

² Traian Dușa, *Palatul Culturii din Târgu Mureș*, Editura Nico, Târgu Mureș, 2008, p. 14.

fost concepută de Körösfőy Kriesch Aldár și prezintă elemente stilistice din gama variată a iconografiei *Art Nouveau*: motive florale și vegetale.³ Aceste motive deja evolute ale stilului se prezintă într-un spirit aerat din punct de vedere stilistic, cu un caracter elegant și sinuos determinat de mișcări ondulate și flexibile. Interesul pentru plante lungi, tulpini și flori, muguri și boboci justifică alegerea ca modele pentru frumusețea lor, cât și pentru liniile șerpuitoare ce oferă artistului posibilități multiple de expresie ale liniei.⁴ Mergând pe stilul organic, plantelor li se acordă o mare importanță fiind redată parcă în creștere și în același timp parcă prelingându-se pe pereții clădirii. Motivele se ondulează într-un ritm perfect creând un ansamblu decorativ uimitor, ce impresionează de la prima privire, în stilul *Art Nouveau*.

Gama cromatică este și ea foarte variată, surprinzând prin contrastele puternice pe care se bazează. Dominant este tonul de verde și auriu, după care se remarcă albastrul și violetul. Toate culorile acestea fiind saturate reușesc să se impună mult mai ușor datorită energiei pe care o transmit. Frescele, în număr de zece se constituie ca piesa de rezistență a decorației holului, fiind realizate în tehnica *fresco buono*.⁵ Scenele se inspiră din tradițiile turco-orientale, culturi de mare interes la acea epocă pentru poporul maghiar. Acest model a fost filtrat prin folclorul local, ceea ce îi conferă o coloratură plastică locală. Prin urmarea arta orientală a avut un rol major în conceperea decorației prezente în cadrul palatului. Panourile murale din aripile laterale sunt realizate de membrii școlii de la Gödöllő, după planurile lui Körösfőy Kriesch Aldár. Sursa de inspirație pentru aceste scene a fost folclorul local, astfel multe dintre acestea reprezintă episoade din viața cotidiană transilvăneană. Prin diversificarea motivelor populare, folclorice și etnologice aceste picturi murale aduc o atmosferă eclectică, iar prin încărcare aduce a teama de vid caracteristică artei tibetane, chineze și japoneze.⁶

Majoritatea picturilor prezintă scene pastorale, cu țărani ilustrând specificul popular local. Aceste compoziții se identifică cu *arta 1900* din întreaga Europă prin limbajul stilizat al desenului, prin contrastul liniilor drepte cu cele curbe, prin bidimensionalismul suprafeței care crează atmosfera unei lumi ireale. La această fluidizare a formelor contribuie și drapajul vestimentației care formează cute paralele curgătoare ce păstrează funcția liniei ca dătătoare de viață.

Grupurile de personaje păstrează linia hieratică de reprezentare, iar adâncimea compozițională este redată de succesiunea planurilor, perspectiva fiind ignorată. Pe lângă figurile umane, apar în scene și motive zoomorfe sau elemente arhitecturale care să completeze peisajul natural. Nu doar din acest punct de vedere aceste picturi sunt în notă cu *Art Nouveau*, ci și prin paleta cromatică energică și expresivă, care dă viață întregului grafism. Culorile fac legătura cu fondul local prin ilustrarea portului popular într-o bogată ornamentație. Este evident că accentul este pus pe valoarea intrinsecă a culorilor, dar și a liniei care conturează forma figurilor și care

³ ***, *Art Nouveau*, Editura Grange Books, Rochestre, 2002, p. 14.

⁴ Stephen Tschudi Madsen, *Art Nouveau*, București, Editura Meridiane, 1977, p. 60.

⁵ Traian Dușa, *op. cit.*, p. 58.

⁶ *Ibidem*, p. 59.

prin limbajul curbilinear apare ca potențând valorile culturale transilvănene.



Fig. 1. Körösfő Kriesch Aldár, *Jertfa*, holul palatului.

De mare valoare artistică sunt și principalele două panouri murale, care flanchează intrarea principală a Sălii de spectacol. Dimensiunile considerabile ale celor două fresce permit o expunere narativă a compoziției. Scena din latura dreaptă, intitulată *Jertfa* (fig.1) ilustrează momentul unui ritual păgân de pregătirea a unei jetrfe. În centrul compoziției se află un mag care desăvârșește ritualul, iar în jurul lui se află un grup de zece personaje, care la rândul lor îndeplinesc o anumită funcție în desfășurarea ritualului. Grupul de personaje cuprinde atât femei, bărbați cât și copii, reprezentați

în diferite poziții care aduc compoziției un aer încărcat, dar și o alternare între forme. Scena alegorică este inspirată din mitologia maghiară. Această scenă ilustrează un ritual păgân de înlăturare a zeităților rele. Inspirația vine din zona orientului, sugerată prin cromatica bogată în tonuri saturate. Albastrul prezent în mai multe nuanțe, are rolul de a supune spiritele, având calitatea de culoare sacră utilizată în magie.⁷ Prezența magului ilustrat în figura bătrânului accentuează caracterul de gravitate al scenei, iar prin atributul bărbii acesta exprimă puterea și integritatea. Un alt simbol prezent constă în numărul de personaje reprezentate, anume douăsprezece, o cifră cu încărcătură simbolică, ce exprimă ideea universului în mișcare, făcând legătura dintre spațiu și timp, reprezentând produsul celor patru puncte cardinale cu cele trei niveluri ale lumii. În fundal, apare sub o plastică stilizată un arbore, care face aluzie la arborele vieții în acest context alegoric.

Simbolurile creează o atmosferă tensionată, una specifică desfășurării unui ritual în care se aduce o jertfă. Ceea ce accentuează această atmosferă severă, mistică este și ridicarea mâinilor de către cele două personaje feminine din spatele magului, dar acest detaliu poate fi și o rezolvare compozițională ce echilibrează structura picturii.

⁷ Florentin Popescu, *Dicționar de mitologie orientală*, Editura Bibliotheca, Târgoviște, 2005, p. 10.



Fig. 2. Kőrösfőy Kriesch Aldár, *Menestrelul*, holul palatului.

În ceea ce privește panoul mural din partea stângă, *Menestrelul* (fig.2), acesta este mult mai aerist, grupul de personaje fiind mai răsfirat decât în panoul precedent. Centrul compoziției este dominat de un personaj masculin, așa zisul rapsod popular, care ține în mâinile sale o țiteră la care parcă interpretează cântece străvechi. În jurul lui, cuprinși de evlavia muzicii sunt aliniate celelalte figuri umane, de la copii la bătrâni, de la femei la bărbați, iar în colțul stâng al lucrării se află un grup de doi îngeri reprezentați cu spatele. Întreaga scenă se desfășoară într-un cadru natural, imaginat în aceeași maieră ușoară, evitându-se încărcarea cu motive organice.

În ceea ce privește pictura interioară, aceasta uimește prin universul simbolic pe care îl prezintă privitorului. Temele ilustrează balade secuiești, maghiare chiar și românești printr-un stil narativ, ce îmbină în compoziție elemente folclorice cu cele mitice.



Fig. 4. Școala din Gödöllő, *Miorita*, holul palatului.

1840. Ecaterina Varga a fost numită *Doamna Moșilor* și a înaintat o serie de petiții și cereri Guberniului Transilvaniei pentru a rezolva problema drepturilor românilor. Acuzată de instigare, Ecaterina Varga a fost arestată pentru cauza românilor și a stat în închisoare o perioadă de timp, după care exilată în satul său natal. Chiar dacă pictura nu abundă în simboluri bazându-se pe fapte reale, este de mare însemnătate pentru ceea ce simbolizează dreptatea și

A fost acordată o mare atenție vestimentației personajelor prin ilustrarea detaliată a ornamentelor până în cea mai mică măsură. Întregul proces se desfășoară în natură, într-un peisaj deloc încărcat.



Fig. 3. Școala din Gödöllő, *Arestarea Ecaterinei Varga*, holul palatului.

Una din picturile reprezentative pentru poporul român este cea care o reprezintă pe Ecaterina Varga (fig.3). Scena redată de artist o prezintă pe nobila maghiară în momentul arestării, când cei doi jandarmi o țin de ambele mâini în fața preotului care privește satisfăcut. Povestea acestei eroine este ilustrativă pentru lupta drepturilor românilor din Munții Apuseni. Ecaterina Varga nereușind să rezolve o problemă legală la Brașov a decis să se adeseze Curții Imperiale de la Viena, care nu a arătat disponibilitate, casând cazul. Astfel, ea a decis să țină partea iobagilor români în privința drepturilor lor, imediat după

lupta pentru cauza poporului român, având nuanțe romantice. Valoarea lucrării stă în semnificația acesteia ascunsă de poveste, de destinul unei eroine trădată chiar de un alt luptător pentru libertățile românilor, Andrei Șaguna. Tema amintește de romantism, de exaltarea sentimentului național pentru libertate și dreptate. Simolistica eroului constă în legătura pe care o face între valorile terestre și cele cerești având rolul războinicului învestit cu curaj, forță și îndemânare dând dovadă de inteligență animată de o pasiunea spirituală.⁸

Un alt ciclu de fresce care ilustrează mitul popular (fig.4), este reprezentat de un grup format din trei picturi dezvoltând o temă pastorală, inspirată din versiunea baladei Miorița care circula pe Valea Gurghiului. Una dintre scene îl reprezintă pe ciobanul moldovean alături de oile sale, apoi scena următoare este cea a celorlalți ciobani: cel vrâncean și cel ungurean care prin atitudinea lor îngândurată demonstrează crima înfăptuită. Aceste două picturi sunt individuale prin compoziție, dar legate din punct de vedere al subiectului abordat.

O altă scenă cu același subiect folcloric, cu o puternică încărcătură simbolică pentru etnografia ardelenescă este pictura care ilustrează un grup de femei îmbrăcate în portul popular. Alegerea figurii feminine se datorează faptului că aceasta simbolizează energia susținută de curaj, ideal și bunătate.⁹ Principalul simbol al femeii este cel de sursă a vieții, această valoare i-a fost atribuită încă de la primele reprezentări ale sale fiind astfel comparată cu frumusețea divină. Personajele fac parte din mai multe stări sociale, cum demonstrează vestimentația avută, iar contextul este unul de sărbătoare.

Fresce simbolizează valorile umane, calitățile sufletului și grija pentru spiritualitate a omului. Cromatica utilizată este inspirată din picturile lui Gustav Klimt, creând o tensiune vizuală prin contrastele utilizate. La aceasta se adaugă influența locală a viziunii cromatice.

Cele două fresce *Jertfa* și *Menestrelul* se diferențează din acest punct de vedere, *Jertfa* fiind mai greoaie, culorile realizează o atmosferă dramatică și apăsătoare, fiind mult mai saturate astfel contrastul mai puternic apropiindu-se de Nabism. În *Menestrelul* culorile sunt mai palide, domină contrastul cald-rece, iar atmosfera rezultată este una mistică, care induce o stare de liniște și pace. Cu toate că din punct de vedere tematic, cele două opere se completează, din punct de vedere compozițional, acestea dezvoltă o puternică notă de individualizare sau independență. Formele și desenul păstrează aerul secesion, prin serpentinele și liniile șerpuitoare la care artistul apelează pentru configurarea personajelor. Ritmicitatea și simetria este păstrată prin intermediul pozițiilor în care sunt așezate personajele, deasemenea acest lucru este ajutat și de atitudinile și mișcările lor. Personajele sunt legate printr-o linie imaginară, care trece de la unul la altul creând unitate în cadrul compoziției. Inspirația pentru cele două lucrări vine din baladele populare secuiești, astfel scenele capătă alură mitologică.

Frescele se integrează perfect în concepția monumentului, exprimă dinamism și senzitivitate, justificând astfel marele renume al artistului. Ansamblul pictural din interiorul palatului aduce o notă orientală întregului complex, dar și una locală. Marele merit al artiștilor este că au reușit să transfigureze arta orientală pe fondul popular autohton, iar rezultatul a fost conceperea unei opere eclectice la care s-au adăugat influențele curenților europene, în special cel reprezentativ pentru valoarea cromatică.

După cum am văzut, frescele surprind elemente simbolice menite a releva o lume a misterelor, a tradițiilor populare. *Art Nouveau*, ca un stil *sinestezic* a încercat să combine literatura cu artele vizuale rezultând povești expresive transpuse pe suprafețe plane. Această artă a simbolului a fost preluată și de *Secessionul maghiar* care a reușit să surprindă într-un aranjament plastic-decorativ baladele aflate în circulație în imperiu, în special cele din zona Transilvaniei specifice maghiarilor, secuilor și românilor. Pluralismul motivelor simbolice este dovada importanței pe care ele au căpătat-o în această perioadă în care națiunile își căutau o

⁸ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Editura Polirom, 2009, pp. 376-377.

⁹ *Ibidem*, p. 378.

identitate proprie. Atât din punct de vedere compozițional, cât și estetic frescele din interiorul Palatului sunt ilustrative pentru secesionul maghiar, care se afla la maxima sa înflorire în perioada respectivă în Transilvania.

BIBLIOGRAPHY

1. ***, *Art Nouveau*, Editura Grange Books, Rochestre, 2002.
2. Ailincăi, Airina, *Influența secesionismului în Transilvania și Banat în arhitectura și artele decorative*, Teză doctorat.
3. Dușa, Traian, *Palatul Culturii din Târgu Mureș*, Editura Nico, Târgu Mureș, 2008.
4. Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, Editura Polirom, 2009.
5. Madesn, Stephen Tschudi, *Art Nouveau*, București, Editura Meridiane, 1977.
6. Popescu, Florentin, *Dicționar de mitologie orientală*, Editura Biblioteca, Târgoviște, 2005.

THE IMPOSED CRISIS OF MODERNITY AND THE "REBELLION" OF POSTMODERNISM

Gabriela Anamaria Gâlea

PhD Student, "Titu Maiorescu" National College, Aiud

Abstract: Literature cannot be understood without a constant reference to the socio-political context which generated it. Whether we are talking about a reception of the literary work right from the moment of its appearance, or the demarche is a historical one, acknowledging the environment in which the writer becomes along with the defining features of the age, has constituted overtime criteria based on the establishment of some dividing lines. Despite that, the communist period represents a special moment, meaning that the terror mechanisms, the censorship and the need for legitimation of power use literature as a space of "founding" the new social and political order.

The identification of the myths and mythical constellations—The Golden Age, The Figure of The Saviour, The Evil Conspiracy, The Besieged Fortress—which represent the communist era, makes possible the discovery of a specific literature, be it subjugated or tolerated. The report between reality and fiction disappears, thus the literary work often loses the aesthetical dimension, hence becoming an establishing "document" of the new order.

We are therefore witnessing an "imposed crisis" of the Romanian literature's modernity. As a typical process in the Occident, this is defined by the transformation of the ego, the death of the divinity, the relationship with The Other and the language crisis. The crisis of the identity appears here in the context of the "new man"'s arrival, meanwhile the relationship with the deity is generated by the party politics, as well. The Other is "The Stranger" or the ancestor from a rewritten and fictionalised history, necessary for the creation of the identity assumed by the communists "towards whom the man can only relate according to the official opinion. Concerning the language, the crisis manifests itself in its own uniformity and the transformation into the wooden language. In this context, postmodernity arises in a world deprived of postmodernity as a revolt against mystification and becomes a way of survival, a manifestation of the truth's poetry and disclosure in a fictional text which opposes against the fictionalisation, born and conserved by the party documents or historical writings.

Key words: imposed crisis, the communist period, postmodernity, mythical constellations, revolt

Pornind de la afirmația că "în mit percepem cel mai bine, pe viu, legătura dintre perturbările cele mai secrete ale psihismului individual și presiunile imperative și tulburi ale existenței sociale"¹, Eugen Negrici lansează o cercetare mitogenetică a literaturii române, urmărind "felul și măsura în care mitul distorsionează demersul interpretativ și structurează procesul creator."² Regimurile totalitare ale secolului al XX-lea se servesc de o "constelație" de mituri: Poporul Ales, Cetatea Asediată și Complotul Malefic, cărora li se adaugă Mitul Vârstei de aur - prezente sau viitoare-, al Savatorului sau al Omului Nou. Aceste constelații mitice stau la baza imaginarului literar, căci "de la nașterea ei, literatura română modernă a preluat temerile legate de fragilitatea ființei naționale, preschimbându-le în temeri legate de fragilitatea ei. (...) Neliniștile, traumele, accidente istorice, spaimele ființei naționale au

¹ Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române*, Editura Cartea Românească, București, 2008, p.17

² *Ibidem*, p. 15

secretat toxine sau stimulenți specifici, care au înrăurit, neînchipuit de mult și până în articulațiile lui profunde fenomenul literar românesc”³. Literatura română, atât în procesul de creație, cât și la nivelul receptării acesteia, este generată de două stări de conștiință generatoare de mituri: sentimentul “vacuității și al frustrării”, generat de decalajul față de marea literatură universală și “cel al primejdiei prezente sau viitoare”, ambele favorizând înclinația spre idealizare. Tabloul literaturii din epoca comunistă se construiește și în funcție de trăsăturile definitorii ale instanțelor auctoriale: ipostaza scriitorului mesianic, construită la noi începând cu 1848, și a cititorului bovaric sau paliativ⁴.

Într-un asemenea climat politic, literatura română evoluează în salturi generate de plenarele Partidului Comunist, susține Eugen Negrici, afirmând ruptura de la momentul 1948. Cele trei perioade delimitate din perspectivă istorică și politică: realismul socialist, 1948-1964, liberalizarea diversionistă, 1964-1971, reîndoctrinare ideologică și izolaționism ceaușist, 1971-1989, sunt puse sub semnul tutelar al politicului. Fie ca vorbim despre epurarea din primii ani ai comunismului sau despre liberalizarea din anii 70, totul trebuie receptat sub “umbrela” privirii totalitare a Partidului. Excepțiile, cazul Nichita Stănescu, reușesc doar să completeze un tablou dominat de ideologia comunistă. În acest context nu se mai susține nici ideea “generațiilor de creație” “*am zice că după 1948 a apărut, cu ajutorul puterii, o grupare (de tineri și mai puțin tineri) care a sprijinit ideologizarea literaturii și preschimbarea ei, prin <<metoda> realismului socialist, în factor de propagandă. Iar ca reacție la aneantizarea literaturii s-a configurat, după un timp, o tendință timidă, (reprezentată de câțiva scriitori de toate vârstele și cu biografii diferite) de regăsire și afirmare – fie și prin concesii - a specificului actului artistic.*”⁵ și se pot doar delimita două tipologii de scriitori: cei aserviți și cei tolerați, ambele sub privirea atentă a Partidului.

În anii de început, literatura devine instrument de propagandă, își însușește ideologia comunistă, ideo-estetică, construită pornind de la tezele lui Marx, Engels, Lenin și Stalin. Enumerând temele interzise în această etapă, criticul literar înțelege toată literatura comunistă ca reacție la acest moment. “Literatura” creată în această etapă prin metoda realismului socialist are o funcție “sacrală”, de întemeiere a unei lumi, a Vârstei de Aur a omenirii. Se observă cu ușurință cum actul artistic își pierde trăsăturile definitorii, nu numai în lipsa oricăror calități literare a textelor, ci și în sensul uniformizării produsului artistic prin impunerea temelor și a modalităților de reprezentare. “Tipizarea politică a realității” corespunde miturilor totalitare și se supune unor interdicții lansate de oficialități : “*să nu faci loc vieții intime a eroilor, să nu dai frâu liber sentimentelor impure politic, milei, admirației afectivității exercitate necondiționat și în afara perspective luptei de clasă, să nu te ocupi de faptul divers, de amănunte neinteresante, pitorești, nesubordonate conflictului, să nu adăpostești limbaj licențios sau numai buruienos (rămășițe ale mentalității burgheze), să te ferești de păcatul <<strigător la cer>> al gratuității, căci ea reprezintă o neavenită formă a insubordonării.*”⁶

Aceeași subordonare a creației artistice la ideologia politică o surprinde și Lucian Boia. Istoricul pornește de la o analiză a discursului istoric și a celui politic urmărind materializarea miturilor specifice societății contemporane așa cum sunt acestea definite în lucrarea lui Raul Girardet: mitul Unității, al Conspirației, al Salvatorului și al Vârstei de Aur. Ne vom opri aici

³ Ibidem, p. 23

⁴ “Este vorba despre cititorul pervers, pe care scriitorii, mânați de gândul succesului imediat l-au făcut dependent de fărâmele consolatoare de adevăr politic și social strecurate, pe ici, pe colo, prin părțile neesențiale ale cărților. Cititorii bovarici, avizi de literatura evadărilor de orice fel, râvnind o lume diferită, spectaculoasă, mirobolantă, fără umbrele amenințătoare ale Securității, fără urâcioasa dădăceală a activiștilor, foarte îndepărată de terna realitate cotidiană” Ibidem, pp. 32-33

⁵ Ibidem, p.130

⁶ Ibidem, p. 143

doar asupra perioadei comuniste, încercând să observăm în ce măsură imaginarul istoric, în mod evident determinat politic, a influențat imaginarul literar.

În viziunea lui Boia se pot delimita trei tipuri de discurs istoric corespunzătoare a trei etape: după o perioadă de tranziție, 1944-1947, descoperim o fază antinaționalistă a comunismului. Impunerea bruscă și radicală a modelului sovietic marchează o ruptură definitivă în procesul de construcție identitară a României. Dacă idealurile naționale structurau până acum atât discursul istoric, cât și cel politic sau literar, asistăm la o orientare internaționalistă impusă de noul model materializată atât în plan existențial, cât și la nivelul discursurilor. Dintre miturile politice definitorii putem afirma că domină cel al Conspirației, în timp ce mitul Unității - fie etnică, fie spirituală - este anulat. Starea de criză, de dezechilibru în care se află societatea românească dă naștere mitului Salvatorului *"acționează ca distrugător al unei ordini (sau dezordini) pentru a instaura o nouă ordine"*⁷, importat din spațiul rusesc în figura lui Lenin și apoi a lui Stalin, care va materializa la noi un tip hibrid, Cincinnatus- Solon, Tatăl protector.

Înțelegem ca o "restructurare materială, socială și mentală" a societății, etapa primă a comunismului se definește în termenii unei permanente Conspirații, fie din exterior - Occidentul, America -, fie din interior - dușmanii poporului- necesare pentru impunerea noilor "idealuri". *"Caracteristica miturilor de conspirație este reducerea istoriei și a politicii la un singur principiu, ieșit din credința că istoria avansează și că politica se face prin comploturi"*.⁸ Astfel, momentul mitic al începuturilor comuniste, 23 august 1944, este definit ca "eliberarea României" de către sovietici de sub jugul imperialismului, iar Occidentul și America sunt forme ale acestui imperialism și ale decadenței. Modelul sovietic asumat, se pare că mai bine decât în celelalte state comuniste, presupune și eliminarea elementelor decadente din interior și astfel asistăm la o "vânătoare" a dușmanilor poporului⁹. Dacă pornim de la a defini acest mit al Conspirației în termenii Sine-Celălalt, observăm transformarea acestuia în Străinul care *"trezește sentimente de neliniște, de insecuritate, de teamă. Străin sau marginal, el servește perfect de sperietoare sau ca țap ispășitor"*¹⁰. Societatea va fi dominată de această stare de angoasă necesară pentru impunerea unui regim totalitar. *"Complexul de cetate asediată nu face decât să le ofere un alibi propriei lor agresivități"*¹¹. Celălalt, Străinul, va fi oricine nu aderă la ideologia Partidului și, în virtutea acestei mitologii, va putea fi eliminat în numele Cetății asediate. Așa se naște în spațiul românesc mitul (și nu numai) Securității, create în 1948¹². Toate crimele regimului sunt justificate în numele "cetății asediate" – colectivizarea, subordonarea Bisericii ortodoxe și desființarea celei greco-catolice, propaganda ateistă, închiderea sau uciderea oamenilor de cultură, industrializarea masivă, orientarea spre producție.

⁷ "Girardet casifică patru tipuri ale Salvatorului: tipul Cincinnatus, figura înțeleptului, a bătrânului care simbolizează justiția, regalitatea, omul-instituție; tipul Alexandru cel Mare, figură îndrăznețului, a comandantului de oști, chiar aventurier, simbol al tinereții acesta fiind, de obicei, un erou inspirat, sortit; tipul Solon, figura legiutorului, fondator al unei noi ordini și tipul Moise, figura sacerdotului, a profetului, vizionar al timpurilor viitoare, marcat de un impuls sacru, aducând cu un conducător al unui ordin religios, chiar dacă este, de pildă, conducător de stat" Ruxandra Cesereanu în Mitopolitică românească în secolul XX, www.memoria.ro

⁸ Lucian Boia, *Istorie și mit în conștiința românească*, Editura Humanitas, București, 2006, p. 201

⁹ Prin acest fals complot fiind aruncați în închisori, lagăre, colonii și azile psihiatrice toți cei considerați anticomuniști, non-comuniști sau indiferenți, dar și comuniști care nu erau fanatici sau care deveniseră indezirabili regimului (estimările indică o jumătate de milion de deținuți politici între 1944 – 1964, dintre care cam jumătate au pierit până în 1963-1964 când a avut loc grațierea politicilor în România) Ruxandra Cesereanu, loc. citat

¹⁰ Lucian Boia, *Pentru o istorie a imaginarului*, Editura Humanitas, București, 2000, p. 198

¹¹ Ibidem, p. 199

¹² "Securitatea este proiectată de liderii comuniști și de membrii înșiși ai organului de represiune ca o societate și o organizație ocultă, aptă să controleze totul prin intermediul dosarelor (acestea fiind văzute ca un dublu de informații reale sau false ale omului din carne și oase cercetat de Securitate), al informatorilor (delatorilor) și nu în ultimul rând prin intermediul presiunilor fizice și psihice (torturii) asupra victimelor" R. Cesereanu, loc. cit

O asemenea mitologie politică presupune și rescrierea trecutului astfel încât să legitimizeze prezentul. Miturile fondatoare ale poporului român – sinteza dacoromană – sunt eliminate, iar în locul lor apar cele internaționaliste și principiile luptei de clasă. Romanii devin cotropitori, iar etnogeneza este asociată expansiunii slavilor, frontierele actuale fiind estompate prin cufundare în marea slavă¹³. Momentele defînitorii ale istoriei României vor fi mistificate cu intenția anulării ideii naționale. Prezentul oferă imaginea Salvatorului de tip Cincinnatus Solon – Tată al poporului – Stalin alături de cea a Eroului inspirat – tipul Alexandru cel Mare – Gheorghe Gheorghiu Dej. Sunt păstrate figurile legendare ale voievozilor care au luptat în numele ”pricipiilor comuniste” – Ion Vodă cel cumplit – tăietorul de boieri, Ștefan cel Mare și sunt amplificate imaginile unor strămoși care au luptat împotriva clasei asupritoare: Gheorghe Doja, Nicolae Bălcescu.

Activând mitul politic al Conspirației, atât în raporturile cu exteriorul, cât și în raporturile interne, societatea românească din prima etapă comunistă este ”educată” de o literatură gândită ca instrument de propagandă. Eugen Negrici susține că suntem în fața unei literaturi care creează mentalitate având ca fond ura împotriva celuilalt – mai bogat, diferit față de tine. E perioada unei literaturi agitatorice care se adresează unor mase semianalfabete, într-un limbaj accesibil, ușor recognoscibil, și care propune un model creștin familiar românului, în numele unei religii fără Dumnezeu, bineînțeles. Miturile politice ale conspirației își au corespondentul în literatură în mitul Vârstei de Aur. Temele impuse ”*În acest exercițiu de pietate, care presupunea mii de mătăanii și rostirea aceleiași formule, li se insufla viitorilor soldați ai credinței comuniste cultul sfinților martiri (soldatul sovietic – eroul civilizator; comunistul care s-a jertfit pentru fericirea noastră), cultul apostolilor credinței (Lenin, Stalin, Gheorghiu Dej), cultul bisericii ocrotitoare (Partidul), cultul regatului ceresc – paradisul dreptilor (Uniunea Sovietică), cultul omului nou, exorcizat, izbăvit, mântuit prin dreapta credință, vigilent, înfruntând tenații păgâne, trecutul rușinos, încarnările viclene ale dușmanului, bucurându-se de trezirea la viața cea nouă(”de la orașe și sate”) și râvnind la beatitudinea, la fericirea promisă și eternă a dreptcredincioșilor (raiul comunist)*”¹⁴ puse în formă cu instrumentele realismului – comunist, creează imaginea celei mai bune dintre lumile posibile. Aflată sub controlul deplin al Partidului care a ”curățat” spațiul literar românesc de ”resturile și dejecțiile culturii burgezo –moșierești”¹⁵, literatura acestei perioade propune false valori combinând miturile invidiei și ale speranței: prezentul luminos, eroul comunist (țăran sau muncitor), lupta de clasă etc.

A doua perioadă stă sub semnul recuperării trecutului și este marcată de Declarația de independență din 1964. Discursul istoric se schimbă radical renunțându-se la internaționalism în favoarea naționalismului. Schimbarea se pare că este specifică tuturor statelor comuniste, lider fiind și de această dată, URSS din timpul lui Stalin ”*Fenomenul este așadar, general și se explică, în ansamblu, prin caracterul izolaționist al utopiilor (indiferent ce proclamă ele) ca și prin incapacitatea comunismului e a oferi oamenilor altceva decât existență în cel mai bun caz mediocră.(...) Discursul naționalist este cea mai simplă, mai frecventă și adesea cea mai eficientă diversiune în fața dificultăților reale care se acumulează.*”¹⁶ Într-un spațiu orientat identitar spre o latură naționalistă, discursul puterii a avut impactul scontat. Trebuie însă precizat că așa numita liberalizare din anii 1960-1970 este doar o iluzie, modelul structurant

¹³ Poporul român s-a format abia după separarea romanității balcanice de romanitatea nord-dunăreană în urma invaziei slavilor, mai precis – în ultimele secole ale mileniului I e.n. , în spațiul de la nordul Dunării de jos, având ca teritoriu nucleu ținuturile de deal și de munte ale Daciei, Lucian Boia, *Istorie și mit*, ed. cit., p. 202

¹⁴ Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, ed. cit., p. 19

¹⁵ Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române*, ed. cit., p. 128

¹⁶ Lucian Boia, *Istorie și mit în conștiința românească*, ed. cit., p. 127

fiind în continuare cel sovietic.¹⁷ Dintre miturile politice, dominant este cel al Unității. Astfel, sintezele de istorie publicate în această perioadă revin la miturile fondatoare tradiționale, operând și excluderea slavilor din etapa de formare a poporului român prin coborârea în timp, înspre secolele al IX-lea – al X-lea a momentului formării. Sunt recuperate figurile mitice ale Salvatorului – Alexandru Ioan Cuza, Nicolae Bălcescu, Avram Iancu în descendența cărora se va așeza Nicolae Ceaușescu. În plan cultural asistăm la o mișcare de recuperare a scriitorilor până atunci interziși în aceeași perspectivă de legitimare a prezentului, de cele mai multe ori prin texte cenzurate, deci mistificate. Venirea la putere a lui Nicolae Ceaușescu în 1965 marchează o ruptură de epoca precedentă, a "obsedantului deceniu", în numele unui "comunism de omenie". Această libertate este pe deplin reflectată în spațiul literaturii unde asistăm la o dublă "eliberare" a scriitorului: din perspectiva temelor impuse de Partid și din perspectiva unei critici absolute a cenzurii. Deschiderea e evidentă atât la nivelul formelor - în proză asistăm la o rapidă sincronizare cu experiențele noului roman și dorința de renunțare la naratologia tradițională, cât și la nivelul temelor – lumea intelectualilor, a târgurilor și mahalalelor, sentimente, conflicte și mișcări psihologice etern umane, iubirea sau chiar erorile comunismului incipient. Eugen Negrici consideră că două sunt chestiunile capitale ale prozei după 1964 – problema literarității (literatura ca literatură) și problema adevărului (literatura ca reflectare)¹⁸. Dincolo de această deschidere îmbrățișată de o grupare/generație a normalizării, continuă și literatura aservită regimului care se adaptează cu lejeritate noului climat la nivelul temelor, păstrând formele realist-socialiste. Tema luptei dintre vechi și nou în întreprinderile socialiste, dar și cea a istoriei naționale¹⁹ contribuie la susținerea Vârstei de Aur.

A treia etapă stă sub semnul naționalismului și al "revoluției culturale" declanșate în 1971 *"naționalismul devine argumentul istoric și politic decisiv. Uniți în întreaga lor istorie, uniți în jurul partidului unic și al Conducătorului, românii li se infuzează vocația unității, cu alte cuvinte a subordonării individului față de organismul național și totodată a delimitării stricte a propriei națiuni față de celalte"*²⁰. Momentul pare a fi o sinteză perfectă a celor patru mituri amintite în demersul de legitimare a "Epocii de aur". Dacă ar fi să alcătuim o ierarhie, putem așeza la baza acestui tip de discurs mitul Unității și al Continuității. Discursul istoric se rescrie, încă o dată, pentru a ilustra nu numai Vârsta de Aur a epocii, ci a întregii istorii a României. Astfel, în pantenonul românesc se așază figura lui Burebista, primul rege dac în descendența căruia se află însuși Ceaușescu. Susținând ideea dacică, istoricii de la Institutul de istorie al Partidului demonstrează (sic!) crearea unui singur stat românesc pe teritoriul vechii Dacii. În 1975 Programul partidului comunist nominaliza personalitățile din istoria României: Burebista, Decebal, Mircea, Ștefan, Mihai, Gheorghe Doja, Horea, Cloșca și Crișan, Cuza și Ceaușescu. "Actualizarea" istoriei permite de fapt eliminarea romanilor sau, în cazul fericit, diminuarea influențelor acestora în formarea poporului român. Descoperim cu uimire caracterul preromanic sau latin al limbii tracilor, basorielefurile de pe Columna lui Traian sunt argumente în favoarea acestor afirmații (dacii vorbesc aceeași limbă cu romanii, neavând interpret), dacii folosesc scrisul și chiar au o filosofie bine conturată. Se propune înființarea unei Catedre de limba dacă la Universitatea din București. Continuitatea e susținută atât prin existența neîntreruptă a românilor în acest spațiu – Dacia e "stat neorganizat" ramas după retragerea aureliană -, cât și prin existența unui șir de domnitori care luptă pentru unitatea românilor. Ștefan cel Mare e "domn al tuturor românilor", Mircea cel Bătrân realizează prima unire prin alipirea Dobrogei la Țara Românească, 1848 este un moment esențial pentru unificarea politică

¹⁷ Liberalizare, desigur, în raport cu anii 50 în măsura în care și foștii deținuți politici erau mai liberi în afara închisorii, sub supraveghere mai mult sau mai puțin discretă, decât între zidurile acesteia. (...) Libertatea societății românești între 1964 și 1971 este limitată și supravegheată. Ibidem, p. 129

¹⁸ Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, ed. cit., p. 160

¹⁹ Ibidem, pag 163

²⁰ Lucian Boia, *Istorie și mit în conștiința românească*, ed. cit., p. 132

a spațiului românesc. Așezat în descendența unor asemenea figuri mitice, Ceaușescu devine Salvatorul absolut, încarnându-l atât pe Solon, legiuitorul, aparent reformator raportat la ”obsedantul deceniu”, cât și pe Moise prin dorința de a reprezenta voința poporului în fața lumii întregi.²¹

Schimbarea regimului se resimte și la nivelul producțiilor artistice prin procesul de redogmatizare asemănător anilor 1950. De data aceasta, însă, reacția scriitorilor este mai puternică, literatura română își continuă traseul spre literaturitate și adevăr. Ca răspuns la politica oficială de poleire a socialismului ceaușist, realismul ”coboară în stradă”, caută zonele uitate de marea literatură, ficțiunea fuzionează cu exegeza. Dacă în perioada 1964-1971 vorbim despre o recuperare a modelului interbelic și o sincronizare cu proza franceză postbelică, după 1971 sporesc numărul formulelor artistice, apare proza autoreflexivă și metaliteratura. Două momente contribuie la erodarea paradigmei moderniste, târziu instalate în spațiul literaturii românești, în viziunea lui Eugen Negrici²²: Școala de la Târgoviște și optzeciștii prin primatul parodicului. Dacă Școala de la Târgoviște e un model de eroism pasiv, de rezistență prin izolare în grup, optzeciștii reprezintă un nou avangardism și neoautenticism, în sensul în care inovațiile acestora reprezintă de fapt strategii de subminare, de protecție și relativizare.

Am considerat importantă o asemenea retrospectivă asupra literaturii române din perioada comunistă în primul rând din perspectiva legăturii dintre politic și literar. Considerăm că într-adevăr nu se poate vorbi despre o epocă din istoria literaturii române, ci de un moment aparte, o criză generată de deturnarea principiilor creației literare. Raporturile cu cenzura comunistă, intervenția brutală a politicului în actul artistic, pierderea autonomiei estetice a literaturii sunt semne ale unei evoluții impuse și nu a uneia organice. Modernismul interbelic, care își primește retrospectiv calitatea de paradis pierdut, este întrerupt de mecanismele realismului-socialist, de o literatură care e lipsită de literaturitate. Chiar dacă relativa liberalizare din anii 60 permite sincronizarea cu literatura occidentală, sfârșitul modernității sau chiar o paradigmă a postmodernismului vor fi rodul unei intenții asumate de scriitori, a unor mecanisme de apărare și protecție și nu evoluții firești ale literaturii.

În acest sens Sanda Cordoș demonstrează transformarea nefirească a societăților sub comunism și a literaturii răsăritene în raport cu societatea și literatura Occidentului. Criza modernității, proces firesc în Occident, e analizată prin transformarea eului, moartea divinității, relația cu Celălalt și criza limbajului. Astfel, putem vorbi despre un eu liric care își pierde unitatea interioară, care face loc fie subiectului impersonal –definit de Mallarmé – eul devine o platitudine pe care o are Universul spiritual de a se vedea și de a se dezvolta, o impersonalizare înțeleasă drept contopire cu Unicul primordial (Nietzsche), fie subiectului scizionat – Eu este un altul (Rimbaud), eul e populat de Celălalt, Ceilalți/ Străinul. Protagonistul modernismului trăiește în absența lui Dumnezeu, stare asumată pozitiv- Marx susține că religia e mijloc de exploatare, în timp ce Freud o definește în termenii unei nevroze obsesionale universale a umanității – sau negativ – Dostoievski crede că totul fiind posibil, omul experimentează Răul. Ruptura e o altă constantă a crizei modernismului, o ruptură care se manifestă atât în relație cu strămoșul – absența memoriei care nu îi aduce fericirea – cât și în relație cu fratele, vecinul, o criză a comunității și o afirmare a individualismului – formă de intratabilă solitudine. Aceste mutații se materializează în criza limbajului care devine strigăt ori se multiplică până la fragmentarea sau subminarea comunicării.

Criza este prezentă și spațiului românesc fără să fie una firească ”după 1945 criza care se instituie la noi este una instaurată prin manevre politice, prin imixtiunea bruscă a puterii în

²¹ ”Mai cu seamă comunismul românesc, sub Ceaușescu, a încercat să creeze a devărată moștenire a figurii Salvatorului (în care intrau diverse nuanțe de la Biruitor, Pedepsitor, Cuceritor, Revoluționar, Înțelept) dictatorul revendicându-și ca antecesorii figuri ca Decebal, Mircea cel Bătrân, Ștefan cel Mare, Vlad Țepeș, Mihai Viteazul, Nicolae Bălcescu sau Alexandru Ioan Cuza” Ruxandra Cesereanu în lucr.cit.

²² Eugen Negrici, *Literatura română în comunism*, ed.cit.,p. 237

*interiorul artei.*²³ După manifestările ”criziste” din 1946-1947 care avertizează în legătură cu implicarea politicului în literatură, ”criza culturii e criza libertății individuale”, în spațiul românesc se instalează teroarea comunistă. ”*Partidul comunist, însă, prezintă ideologia ca fiind o știință și tocmai în numele științificității acesteia e ridicată deasupra tuturor lucrurilor, fiind socotită inviolabilă și intangibilă. (...)textele constitutive (sub nume <<științific>>: documente de partid) sunt descifrate de un cerc restrâns de hermeneuți și prelucrate apoi de sus în jos, trecute de la inițiați la neofiiți, cu scopul de a realiza o <<evangelizare>> totală a maselor.*”²⁴

Partidul se legitimează în baza Cuvântului, ideologia devine Text, o ficțiune care se vrea unică și reală despre o realitate proteică. Practicând acest mecanism al dedublării, Partidul Comunist provoacă criza identității – omul nou, ideal comunist, ficțiune prezentă în documentele de partid în conflict cu omul vechi, care rămâne același. Asistăm astfel la o criză specifică sfârșitului modernității occidentale, de data această provocată artificial. Eul dispare într-o masă amorfă, psihologia omului nou e a celui care a murit ca individ. ”*Se înregistrează un permanent conflict între un noi devorant și un eu victimizat, aflat în pericol de dispariție prin depersonalizare.*”²⁵ Individul este obligat să se întoarcă înspre sine conspirativ, a gândi ceva și a susține opusul devine un *modus vivendi*. Literatura oferă însă posibila salvare a eului scizionat, mai puțin în perioada realismului - socialist, printr-o cultură a eului. O altă trăsătură a modernismului occidental este singurătatea ființei, ruptura de trecut și de comunitate în același timp. Dacă în Occident este o opțiune a individului, la noi aceasta este parte a ideologiei de partid care transformă trădarea semenului în formă de loialitate. Având ca scop dezbinarea, deci manipularea, Partidul construiește o legislație care răsplătește delațiunea creând o atmosferă dominată de frică, de teroare. ”*Prin urmare, în numele unui fals revoluționarism, de fapt pentru a-și asigura supremația nestingherită peste o țară de oameni cât mai singuri, puterea comunistă distruge sistematic vechile table ale legii, valorile comunitare tradiționale(...) Vinovăția însăși se politizează*”.²⁶ Și în relație cu Strămoșul asistăm la o sciziune. Trecutul este abolit, el devine instrument ideologic, scris și rescris în manieră diferită pentru a justifica prezentul luminos – alt moment care contribuie la criza identității. Supraproducția de limbaje care deforma comunicarea în Vest își are echivalentul într-o uniformizare a limbajului. ”*Puterea se proiectează și aici în rol de centru unic al rostirii comunitare. Când nu folosește limbajul pentru a brutaliza sau pentru a supune, ea îl utilizează pentru a consacra prin discurs ficțiunea plăsmuită de ea însăși despre o realitate inexistentă.*”²⁷ Încă o dată literatura devine un spațiu privilegiat, de salvare a ființei printr-o poetică a sincerității și a adevărului. Paradoxal, literaturii îi revine rolul de a ilustra realitățile vremii, într-un moment în care toate celelalte discursuri ficționalizau această realitate. E o asumare inversă a codurilor, dincolo de funcția estetică literatura primește una civică. În numele Ficțiunii și la adăpostul acesteia se poate coborî în stradă, se pot proiecta adevăratele drame individuale, se poate rosti Adevărul. Se instituie astfel relația dintre scriitorul misionar și cititorul paliativ, gata să descopere fărâmele de adevăr, să își umple singurătatea. În spațiul lecturii se reface solidaritatea atât de dorită, se dezvăluie Răul dintr-un Prezent Luminos.

Criza individului este augmentată și în termenii relației cu Dumnezeu. Dacă în Occident acesta este ucis, în Est este ”executat politic”. Din ordinul Partidului, respectând încă o dată modelul rusesc, bisericile sunt distruse, sunt persecutați, închiși sau uciși oameni din spațiul religios. Aflat în fața unei mesianism fără substrat religios, omului i se cere să renunțe la credința în Dumnezeu, ceea ce accentuează dualitatea și sciziunea interioară. Regăsim astfel

²³ Sanda Cordos, *Literatura între revoluție și reacțiune*, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj Napoca 2002, p 67

²⁴ *Ibidem*, p. 140

²⁵ *Ibidem*, p. 150

²⁶ *Ibidem*, p. 163

²⁷ *Ibidem*, p. 167

dublul limbaj, dublarea individului care gândește și se manifestă diferit. Recuperat în spații intime și în literatură, Dumnezeu rămâne parte din sufletul național românesc.

Instalarea unei crize a identității, a eului scizionat, pe fondul dictaturii comuniste, se va reflecta și în literatura ultimelor decenii din epocă. Dacă observăm o evoluție organică a ființei în raporturile cu ea însăși, cu ceilalți ori cu divinitatea, care face posibilă reconstrucția identității în Vest, la noi, această criză este una permanentă și va modela chiar și mentalul postcomunist. Sanda Cordoș susține continuitatea modelului modern și a celui postmodern în literatură, factorul comun fiind criza identității *”Ceea ce se modifică, prin urmare, determinând să se vorbească despre o altă paradigmă culturală nu este conținutul crizei (care, dimpotrivă, se îmbogățește), ci atitudinea (perspectiva) asupra stării critice.”*²⁸ Dacă omul modern occidental trăiește la modul tragic solitudinea și alteritatea, omul postbelic occidental – numit postmodern – își asumă sciziunea ca o condiție normală a existenței. Sentimentul dominant nu mai e cel al alterității, ci al găsirii unor strategii de supraviețuire. Eul scizionat este înlocuit de subiectul fragmentat, eliberat de angoasă fiindcă e lipsit de sentimente sau de unul impersonal, rod al cercetării științifice în sensul definit de Michel Foucault sau Jacques Derrida. Moartea divinității permite explorarea diverselor experiențe religioase, în timp ce trecutul e recuperat doar formal, prin intertextualitate.²⁹

Este evident că alta este situarea în timp și în istorie a omului din spațiul românesc comunist. Chiar dacă e conștient de criza identității, aflat sub tiranie comunistă nu poate experimenta complementarul. Putem vorbi în aceste condiții despre rolul scriitorului din ultimul deceniu comunist, care reușește, preluând tehnici și procedee postmoderne, să ofere cititorului un spațiu virtual pentru manifestarea angoaselor existențiale. Postmodernismul românesc devine astfel o modalitate de supraviețuire, o manifestare a poeziei adevărului și a revelării socialului într-un text ficțional care se opune ficționalizării născute și întreținute de documentele de partid sau scrierile istorice.

BIBLIOGRAPHY

A. Bibliografie critică orientativă

În volum:

Boia, Lucian, Pentru o istorie a imaginarului, traducere din franceză de Tatiana Mochi, Editura Humanitas București, 2000

Boia, Lucian, Istorie și mit în conștiința românească, Editura Humanitas, București, 2006

Călinescu, Matei, Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism, traducere de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu. Postfață de Mircea Martin, București, Editura Univers, 1995

Cărtărescu, Mircea, Postmodernismul românesc. Postfață de Paul Cornea, București, Editura Humanitas, 1999

Cordoș, Sanda, Literatura între revoluție și reacțiune. Problema crizei în literatura română și rusă a secolului XX, Ediția a II-a adăugită, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj Napoca, 2002

Crăciun, Gheorghe, coord, Competiția continuă, Generația 80 în texte teoretice, Pitești, Editura Vlasie

Hutcheon, Linda, Politica postmodernismului, traducere de Mircea Deac, București, Editura Univers, 1997

Liotard, Jean –Francois, Condiția postmodernă. Raport asupra cunoașterii, traducere și cuvânt înainte de Ciprian Mihali Cluj-Napoca, Editura Design&Print, 2003

Manolescu, Nicolae, Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu, vol. 2 Proza. Teatrul, Brașov, Editura Aula, 2001

²⁸ Ibidem, p.34

²⁹ Ibidem, p. 39

- Mușina, Alexandru, Unde se află poezia? Târgu –Mureș, Editura Arhipieleag, 1996
- Negoîtescu, I., Scriitori contemporani, ediție îngrijită de Dan Damaschin, Cluj, Editura Dacia, 1994
- Negrîci, Eugen, Literatura română sub comunism. Proza, Editura Fundației Pro, București, 2003
- Negrîci, Eugen, Iluziile literaturii române, Editura Cartea Românească, București, 2008
- Petrescu, Liviu, Poetica postmodernismului, [Pitești], Editura Paralela 45, 1996
- Țeposu, Radu G, Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă, București, Editura Eminescu, 1993
- Ursa, Mihaela, Optzecismul și promisiunile postmodernismului, Pitești, Editura Paralela 45, 1999
- Vattimo, Gianni, Sfârșitul modernității. Nihilism și hermeneutică în cultura postmodernă, traducere de Ștefania Mincu. Postfață de Marin Mincu, Constanța, Editura Pontica, 1993

In periodice :

- Cesereanu, Ruxandra, Mitopolitică românească în secolul XX, pe memoria.ro
- Cordoș, Sanda, Un obiect util pe www.atelier.liternet.ro
- Crăciun, Gheorghe, Fotografii cu Mircea în „Observatorul cultural”, nr.20, iulie 2000
- Dinițoiu, Adina, Match Point în „Observatorul cultural”, nr 350 din decembrie 2006
- Lefter, Ion Bogdan, Mircea Nedelciu, un prieten pe www.atelier.liternet.ro
- Mușat Carmen, Comediile narațiunii și structurile romanului latent, I, II, în „Observatorul cultural”, nr. 20-21, iulie 2000
- Rogozanu, C., Batiscaful literar în „Observatorul cultural”, nr 51, februarie, 2001

THE INFLUENCE OF CHRISTMAS CAROLS IN THE PRESENT

Bianca Teodorescu

PhD Student , University of Craiova

Abstract: This article is based on a meta-analytical method in which it is demonstrated the importance of Carols in Romania of today. Even the present society is not anymore composed by sacred elements, the carols have their role in the people's participating in the rituals of Christmas. Carols, who are the song of joy about the meaning of Christmas, are becoming more and more known as a part of our tradition, without putting people under some questions about their true believing. Carols can be heard everywhere, especially through media who it helps inducing people to liminality and preparing them for Christmas.

Carols are a part of Romanian tradition and are ones of the most important elements in the Christmas rituals. Every Romanian knows that Christmas is coming if they starting to listen carols everywhere. They are the bond of Christmas with people. For Christmas period, there are many concert in the cities of Romania where people can listen to carols sung by known artists. Romania protects its culture and traditions through different rituals where people are celebrating the meaning of Christmas, learning that it is important to teach their children about Romanian celebrations.

Keywords: Carols, Christmas, celebration, anthropology, rituals

1. Introduction

Carols are traditional rituals who are creating the symbolism of Christmas. "Carols are songs of joy brought in house by carols." Said Gabriela Rusu-Păsărin în her book „Calendar popular românesc” (Rusu-Păsărin, 2006). Romanian Christmas' tradition is composed by a series of different rituals and the carols are represented, in fact, one of the most important of them. They are the source of spreading the information that the Christmas is coming in the society through songs of joy. Spirituality has its influences over carols, sacred can be seen in the rituals of carols. Romanian culture has a rich traditions in rituals that according to them, are the ones who are passing from the past to the future the essence of our tradition. Carols are not just songs of joy or songs about the Jesus Christ's birth, they are more that we can see from surface. If we manage to valorify carols as a base of our traditions, we can understand the significance of them.

„Colindatul, acolo unde este el în floare, nu e numai o datină, el este o adevărată instituție, cu legile și regulile ei, cu o anumită organizare cu totul aparte. Într-adevăr, nici o alta din datinile anuale nu e cultivată cu mai mare interes decât colindatul Crăciunului și nici o alta nu se prezintă așa de organizat ca ea” (Caraman, 1983).

2. Celebrating Chistmas

Christmas celebration in our present is not anymore celebrating how it was celebrated in the past. Its significance has decreased especially at the cities where the profane symbolic managed to fill the sacred forms of rituals (Pamfile, 1997; Ghinoiu, 2002). At the largest cities from Romania, Christmas is seen more as a marketing ritual than a traditional one. However,

carols remain as an inexhaustible source of traditional symbols where they succeeded to be glorified as important root of Christmas in Romania.

Carols in the cities are heard through different forms starting from the traditional one as a group of children or adults singing the joys songs, to radio, television and concerts. The last one is a modern adaptation to the traditional form. Many children in the cities are not going anymore to sing in front of their neighbours or other persons because not many have the time to listen the group singing. Because of that, the concerts are the idea form of carols to be heard by people who are wanting to take part in this rituals. Starting from 1 december to Christmas day, in the cities there are many concerts who are sustaining the people's need to carols. In every Christmas concerts, artists are singing carols from our Romanian tradition, but also from the other culture. It is a need to improve to show to bring to people their expectations.

Carols, as Petru Caraman is seeing them, are an anual tradition who are more cultivate than the others and the Christmas caroling is very organised in that period of december. Every city is a profane world where the tradition is kept alive through a series of transformations from sacred to profane. The spirit of Christmas is construing by a profane world in the need of conserving the winters tradition. *„Colindatul de iarnă este asociat în conștiința poporului nostru în modul cel mai profund cu ideea de sărbătoare, de ceremonie. Fără îndoială, el induce cel mai eficient în rândul participanților senzația de scoatere din profan și de confruntare cu sacru”*.(Panea:2005)

Carols are forming a sacred rituals in Romanian culture to keep and pass the traditions further. Children are not longer involved in the spirit of carols how they were in the past, however, they performe at their school different acts of singing where they glorify the importance of Carols in the spirit of Christmas. The emotion is still one of the most important feeling that the carols are generated it. This form of Carols rituals are found in school where they represent a repetitive act in the collective conscience. There are a reduce number of children who are participating in the carols rituals, but they have a complete organization where they respect and value the Romanian traditions and culture. In the cities, caroling is losing his sacred significance based more on the power that the concert have over its public. Caroling in the city is not seen anymore as a magical ritual that was before in the past, however, its ritual represents a profane way to celebrate Christmas and to glorify the meaning of carols in our tradition (Cucu-Oancea & Bădescu, 2006; Andreicuț, 2009; Coman, 2016; Sandu, 2016).

In the present, before Christmas, there are many festive concerts in the cities, but also to village are in a shorter version of them. Through the participation in this concerts, the people from the cities or villages are performing a ritual meant to understand in a good way the meaning of the symbols of carols in our tradition. Carols are not just songs of joy about the Jesus Christs birth, they are also strong rituals that are managed to gather a public to celebrate Christmas. Winter celebrations are definitely a true binder of what Christmas is meaning to Romania and how it can be glorify at his true value. The modern days have conquer their power over the people and attempting to imply the profane over the sacred to bring to present the importance of adapting to a new form of rituals. In the cities, children are not anymore about going to caroling as their parents or grandparents did in the childhood, but also they are not refusing to take part in the Christmas rituals. It is important for our tradition to be kept alive, to educate the children about its importance and to induce them the need to take part in different rituals where they can be seen as games. Children are learning faster to adapt to society, but they need to understand the importance of returning to traditions and to celebrated them as people in the past did (Brătulescu, 1981; Bocșa, 2003; Cepraga, Renzi & Sperandio, 2004). Carolling is not just a simple form of celebrating Christmas, it is represented one of the rituals that have the power to induce to people the information that the celebrations are coming and they must be prepare to celebrate it.

At the school, children are participating in a festive feasts where they sing carols in front of their parents and relatives. Here, they are learning to sing further this carols and to take part in the traditions of caroling.

In big cities as Bucharest, Timișoara, Cluj, Craiova and others, the carols concerts with known artists are bringing to the society the emotions of the past, the emotion of their return to childhood or innocence. These concerts are happening in the approach of Christmas, and before that, there will appear an announce of the shows that will happen; media is generating the information that people need about the concerts dates. Radio and tv are changing the way in which they are reporting to its audiences and they introduce the spirit of Christmas through songs that are celebrating the winters' spirits. Not any Christmas songs are carols, but it happens that they have the same line as them: are generating the feeling that the Christmas is coming.

Christmas is one of the most important celebration in Romanian tradition from the sacred and profane point of view. Carols are a way to introduce people to a state of waiting or to liminality. In that period, people are feeling the presence of the carols as an important element in the Christmas period. Carols are appearing as soon as the ornaments are installed in the city. The announcement of the winter festive period is not just a way for the people to get a time out of their routine, it is represents a transformation of their present in order to make the idea that the Christmas is approaching faster than they think. Christmas is more than the period where everybody are celebrating with their family, it is a sum of many rituals which they put people under some certain circumstances where they usually won't go if it was a normal day. But because Christmas is not just a simple day, it is a magical time, people are entering in the liminality with the faith that this period will be amazing for them. In the search of happiness, people are building new way to celebrate Christmas and adaptation to the modern day, they renounces to their tradition itself.

Christmas celebration is marked by different modern actions who can affect the Romanian culture and its traditions. Carols are more than a forme of conservative the traditions, they also are representing the consequence of how people are reacted before Christmas. As the period of waiting is longer, people will understand the Romanian traditions and begin to return to Christmas' true value. *„Colindătorii și comunitatea au cunoștința unei responsabilități inalienabile, conștiința înfăptuirii a ceva exemplar, esențial, că gesturile lor și efortul imnodic depus în noaptea dinspre 24 spre 25 decembrie au menirea de a reinstaura ordinea unei lumi căzute în negura haosului. Această responsabilitate nu poate fi în niciun fel evitată, căci reprezintă facerea noastră ca indivizi ce conștientizează misterul morții ființei prin participarea la facerea kosmosului, conștientizând, în același timp, misterul morții timpului”* (Panea, 2005).

Romania is a country with beautiful traditions that are starting to lose their values in the cities as time goes by. In the biggest city from the country, it may induce to people the need to take part in the profane rituals with the purpose to conserve the sacred (Bușu, 2015; Călin, 2015; Enachescu & Tarabay, 2016; Ali Taha, Sirková & Ferencová, 2016).

Carols are seen as central elements that have the role to conserve the true significance of Christmas in our society. Even, if our society is facing some changing about the spiritual way in which it is celebrating the festive rituals, it may seem as a warrior who wants to protect its tradition. Present days don't have anymore the spirit of Romanians traditions as our grandparents known, instead it was transformed to another form of rituals where the profane is persuading the sacred and managing to improve the rituals in the modern way. Christmas is a signification of the past times where people are remember the period of their childhood. It is not longer celebrated in the same way as it was by our grandparents. Our Christmas is composed by profane elements and just a few sacred ones. The religious space is overcome by the appearance of Santa Claus where he managed to sustain the power of profane over our society (Keyte, Parrott & Bartlett, 1992; Kelley, 2003; Hobsbawm & Ranger, 2012). In the carols

nowadays, we find many times the presence of Santa Claus who is in fact, the base of Christmas in our times. Thus, carols are about two important subjects: the birth of Jesus Christ, the son of God and the coming of Santa Claus, an old man who is bringing present to children. Carols have improved from sacred to profane as time went by and people embrace this fact.

3. Conclusion

Carols are seen as a bond between profane and sacred, in which we find the first in our present and the second in the past society. Our world is consisting in discovering new way in celebrating Christmas, but in the same way, we care about our tradition and we don't want to put them endangered. Thus, carols are songs about joy and Christmas, but are in the same time representing the reason that is notifying people about the fact that Santa Claus is coming soon. Carols are singing by children and adults in an organized gathering where they can be listen by a public, but also listen by smaller number of persons as neighbours, friends or relatives. Carols are the symbols of Christmas in every cities of villages from Romania. They are the ones who bring the atmosphere of Christmas closed to people and keep the tradition has our ancestors left for us. Carols are not just a simple songs, they are representing one of the most important rituals where people are participating in that period before Christmas. Winter celebrations is consisting in proving to the modern society that the traditions can be kept alive even they are facing the profane world. Society is changing, but it is conserving their tradition to keep their culture.

BIBLIOGRAPHY

- Ali Taha, V., Sirková, M., & Ferencová M. (2016). The Impact of Organizational Culture on Creativity and Innovation. *Polish Journal of Management Studies*, 14(1), 7-17.
- Andreicuț, A. (2009). Ce dar Îi facem Domnului Hristos de Crăciun. *Altarul Reîntregirii*, (3), 9-15.
- Brătulescu, M. (1981). *Colinda românească*. Editura Minerva.
- Bușu, Oprea Valentin (2015). The importance of metacognition and comprehensive attitude training by prospective students. *Annals of The University of Craiova, Series Psychology-Pedagogy*, 14(31-32).
- Caraman, P. (1983). *Colindatul la români, slavi și la alte popoare: studiu de folclor comparat* (Vol. 44). Editura Minerva.
- Călin, Răzvan Alexandru (2015). Psychology of learning: Learning methods. *Annals of The University of Craiova, Series Psychology-Pedagogy*, 14(31-32).
- Cepraga, D. (1995). L'elemento cristiano nelle colinde romene. *Studia patavina*, 42(2), 499-524.
- Cepraga, D. O., Renzi, L., & Sperandio, R. (Eds.). (2004). *Le nozze del sole: canti vecchi e colinde romene* (Vol. 91). Carocci.
- Coman, V. (2016). Colindele la meglenoromâni între tradiție și actualitate. *Von Hora, Doina und Lautaren: Einblicke in die rumänische Musik und Musikwissenschaft*, 33, 241.
- Cucu-Oancea, O., & Bădescu, I. (2006). *De la Moș Gerilă la Santa Claus: o privire sociologică asupra Crăciunului*. Editura Semne.
- Enachescu, V. A., & Tarabay, D. (2016). Internet is Changing Cultures. *Review of International Comparative Management/Revista de Management Comparat International*, 17(3).
- Ghinoiu, I. (2002). *Sărbători și obiceiuri Românești*. Editura Elion.
- Hobsbawm, E., & Ranger, T. (Eds.). (2012). *The invention of tradition*. Cambridge University Press.
- Kelley, E. (2003). *Christmas around the world*. Millbrook Press.

- Keyte, H., Parrott, A., & Bartlett, C. (1992). *The new Oxford book of carols*. Oxford University Press.
- Pamfile, T. (1997). *Sărbătorile la Români: Studiu etnografic*. Editura Saeculum.
- Panea, N. (2005). *Folclor literar românesc: pâinea, vinul și sarea: ospitalitate și moarte*. Scrisul Românesc. Craiova
- Rusu-Pășărin, G. (2005). *Calendar popular românesc*. Scrisul Românesc. Craiova
- Sandu, A. (2016). *Social Construction of Reality as Communicative Action*. Cambridge Scholars Publishing.

JEAN-PHILIPPE BLONDEL, *G 229. ENSEIGNER AVEC ATTACHEMENT ET PASSION*

Emanuel Turc

PhD. Student, "Babeş-Bolyai" University, Cluj-Napoca

Abstract: Jean-Philippe Blondel is a French writer born in 1964. He also works as an English teacher, since the '90s, at the same high school and in the same classroom, G 229, which is the title of his biographical novel, a book dedicated to this profession. It's an optimistic and convivial perspective on today's school. This article explains the reason why this teacher loves his job and the way he manifests this pleasure of working with teenagers. It then makes a psycho-pedagogical characterization of Jean-Philippe Blondel. It also analyses, in an anthropological and in a poetical approach, the space of the G 229 as a literary representation, to see its symbolics in the context of our discussion.

Keywords: teaching, teenagers, passion, space, attachment.

Né à Troyes en 1964, Jean-Philippe Blondel est écrivain, et il est également professeur d'anglais depuis vingt-cinq ans dans le même lycée – le Lycée « Edouard Herriot » de Sainte-Savine –, et dans la même salle, G 229, qui est aussi le titre du roman autobiographique qu'il consacre à ce métier, livre couronné du prix Version Femina-Virgin Mégastore en 2011. C'est une perspective optimiste et conviviale sur l'école d'aujourd'hui.¹

Dans cette étude, nous allons voir pourquoi le professeur Blondel aime son métier et comment se manifeste cet amour de l'enseignement. Ce faisant, nous allons nous servir de catégorisations psychopédagogiques, et nous allons aussi entreprendre une analyse anthropologique et, ensuite, poétique de l'espace de la G229 en tant que représentation littéraire, pour voir quelle est sa symbolique dans le contexte de notre discussion. Voyons maintenant comment cet enseignant passionné exprime son plaisir de faire cours :

Et puis quand je fais cours. Bien sûr, quand je fais cours. C'est une des premières choses qui m'aient scié dans ce métier. Et dont je n'ai jamais osé parler, parce que c'est trop étrange, et que je redoute chez mon interlocuteur le sourcil qui se fronce, le mouvement de recul et la sévérité dans la mine. Quand je fais cours, je m'oublie. Je me dilue. Je suis sûr que nous sommes des milliers comme ça – à disparaître momentanément tous les jours. Un sucre dans le café. Il est là, partout dans la tasse – mais il n'est plus nulle part.²

¹ Du même auteur : *Accès direct à la plage*, [Delphine Montalant](#) (2003), 1979, [Delphine Montalant](#) (2003), *Juke-box (roman)*, [Robert Laffont](#) (2004), *Un minuscule inventaire*, [Robert Laffont](#) (2005), *Passage du gué*, [Robert Laffont](#) (2006), *This is not a love song*, [Robert Laffont](#) (2007), *Un endroit pour vivre* (2007), *À contretemps*, [Robert Laffont](#) (2009), *Au rebond* (2009), *Le Baby-sitter (livre)* (2010), *Blog* (2010), *Qui vive ?* (travail d'écriture d'après des photos de Florence Lebert, 2010), *(Re)play !* (2011), *Et rester vivant*, [Buchet/Chastel](#) (2011), *Brise-Glace*, [Actes Sud Junior](#) (2011), *6h41*, [Buchet/Chastel](#) (2013), *Double jeu*, [Actes Sud Junior](#) (2013), *Un hiver à Paris*, [Buchet/Chastel](#) (2014), *La Coloc*, [Actes Sud Junior](#) (2015) et *Mariages de saison*, [Buchet/Chastel](#) (2016).

² Jean-Philippe Blondel, *G 229*, Paris, Éditions Buchet/Chastel, 2011, p. 21. Désormais, les références de page entre parenthèses renvoient à cette édition.

Parfois, il chante avec ses élèves, en créant ainsi une relation très proche avec eux.

Une fois, Fabrice est venu avec sa guitare. Le texte de McNerney que nous décortiquions, un extrait de *Bright Lights, Big City*, lui avait fait penser à son morceau préféré du moment. Il a demandé si, par hasard. J'ai répondu oui, évidemment. Les paroles d'*Under The Bridge* ont défilé. La voix n'était pas assurée, mais les mains de Fabrice étaient comme des colibris sur la guitare sèche. J'ai bloqué mon émotion dans la gorge, avant qu'elle ne monte à l'assaut du visage. Je me suis mis à chanter avec lui – et puis, tout le monde s'y est mis. C'était un rare moment de communion. (pp. 86-87).

Ce qui est intéressant aussi c'est que, dès l'adolescence, élève dans une filière littéraire, il sait qu'il veut devenir soit enseignant, soit écrivain, soit – pourquoi pas ? – les deux, comme l'extrait suivant le montre :

Le lieu où je voulais exister était un temps. Pour y retourner, pour y poser mes valises et m'y enraciner, j'avais deux choix – écrire ou enseigner. Enseigner parce qu'il y aurait toujours devant moi des représentations de la caste temporelle que je rêvais d'annexer, des adolescents plus ou moins sympathiques, plus ou moins rebelles, plus ou moins niais, plus ou moins amoureux malheureux chaleureux distants râleurs mal lunés. Écrire parce que je pouvais le recréer, le temps – le teinter de mes couleurs, en devenir même le centre le président le roi le chef de bande. (pp. 210-211).

Il aime donc la compagnie des adolescents et il en tire chaque jour des satisfactions, qui lui confirment qu'il a fait le meilleur choix de métier. Et ce style d'écriture en quelque sorte paratactique et oralisé, que le narrateur adopte souvent, caractérisé par le manque de ponctuation, témoigne, dirions-nous, de cette forte dose d'affectivité présente dans le discours. Voyons encore une fois, et sous un nouvel aspect, comment le professeur Blondel exprime son plaisir de faire cours :

On vit. Huit heures vingt. On est penché sur leurs cahiers. Ils font un exercice sur les temps passé. On reprend les explications. Il y a de la rébellion dans l'air, le present perfect for ou since, ils n'en ont rien à battre, c'est rigolo un moment et puis après ça saoule, on entend des soupirs et soudain comme un bruit de soie. Il y en a un qui lève les yeux, fronce les sourcils et me cherche du regard. Un élève qui vous cherche du regard, qu'on le veuille ou non, c'est un bond dans la cage thoracique – il y a toujours un côté Brigitte Fossey en train de crier « Michel Michel » dans une gare bondée, un côté orphelin du Cambodge sur les panneaux publicitaires de Médecins du monde. On s'approche. Il pousse sa feuille vers vous, il ne parle pas du tout mais son geste signifie, c'est juste pour vérifier monsieur je suis sûr que c'est tout pourri et nul. Et là, tout est bon. Le moment où tu croises ses yeux, putain. Tu pourras dire ce que tu veux, cracher sur le métier les bons sentiments la démagogie les prêchi-prêcha les gnagnagna les Philippe Meirieu les évaluations formatives ; tu pourras manier l'ironie et le sarcasme, mimer le « cassé », arborer un sourire mauvais, lancer des piques des traits des flèches – tu ne changeras pas la réalité de ce regard, de ce qu'il signifie, de ce qu'il fait naître en toi de fierté et d'émotion pure. Tu ne changeras pas le fait que c'est pour des moments comme celui-là – et peut-être uniquement pour eux – que tu t'es installé un jour à un bureau, devant trois examinateurs perplexes, et que tu as parlé de la forme interrogative chez Shakespeare en te demandant ce que tu pouvais bien raconter. C'est pour ça que tu as renoncé à l'Equateur aux tropiques aux antipodes. C'est pour ça que tu ne parviens pas à le regretter, encore maintenant. (pp. 213-215).

Un regard peut alors compenser et récompenser la fatigue d'une journée de travail. Et cela parce que, comme le notait Antoine Prost, « la relation pédagogique est chargée d'enjeux multiples et lourds. »³. Ce n'est pas une relation purement fonctionnelle. La preuve c'est qu'elle s'assume difficilement sous le regard d'un tiers, dit-il. Il y a des métiers qui s'exercent au vu et au su de qui veut. Mais enseigner suppose l'intimité de la classe, dont la porte reste fermée. Et pour l'ouvrir sans en avoir été prié, il faut être inspecteur. En plus, si l'on s'épuise à faire cours, c'est que ce métier impose des relations intenses, aux enjeux personnels importants⁴. En tenant

³ Antoine Prost, *Éloge des pédagogues*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1990, p. 39.

⁴ *Ibid.*

compte de ces aspects, essayons maintenant de répondre à la question suivante : Quel genre de professeur est Jean-Philippe Blondel ?

Pour certains spécialistes des sciences de l'éducation, un bon maître était caractérisé, dans les années soixante-dix-quatre-vingts, par une conception rigide et routinière de l'acte pédagogique. C'était avant tout un enseignant traditionnel : technicien expérimenté, fonctionnaire dévoué, qui transmettait le savoir de manière efficace et rapide⁵. Mais cette image classique de l'enseignant a, bien sûr, évolué, comme nous l'avons déjà vu. Quant à la perspective des élèves, pour eux, le bon maître était déjà celui qui faisait preuve de trois qualités : la gentillesse, le sens de la justice, la sévérité bien dosée⁶. L'idée de base est claire : Le relationnel est actuellement déterminant dans les représentations de la classe, tant d'un côté que de l'autre. Du point de vue psychopédagogique, aujourd'hui, nous pouvons parler du professeur Blondel comme d'un « manager délégué »⁷, selon le « modèle managérial situationnel »⁸ développé par Paul Hersey et Kenneth Blanchard. Cela veut dire que l'accomplissement des tâches et la prise des décisions sont, en grande mesure, déléguées vers la classe d'élèves. Ce style est applicable dans le cas des classes homogènes, qui ont d'habitude de bons résultats scolaires et de très bons relations avec les professeurs. C'est donc une approche appropriée aux élèves qui ont les capacités et la motivation pour apprendre, comme c'est le cas des élèves de Blondel. L'enseignant dont nous parlons correspond aussi au type du « manager orienté vers les relations et les gens »⁹. Ce qui compte le plus pour lui, c'est la ressource humaine. Sa priorité est le développement des relations, à la différence du « manager orienté vers la tâche (activité) »¹⁰, pour lequel, ce qui est le plus important, c'est d'atteindre les objectifs qu'il s'est fixés, sans prendre en considération l'ensemble des facteurs impliqués dans l'accomplissement des tâches assumées. Chez le professeur Blondel, ce style privilégiant le relationnel est visible même dans la manière d'organiser l'espace physique de la salle. Voyons-le :

Les tables des lycéens forment un U, comme dans toutes les salles de langue vivante. C'est une des raisons pour lesquelles je la partage peu. De nombreux colocataires éventuels redoutent cette disposition [...]. J'énumérais les avantages du « U », j'avais bien retenu les leçons de l'IUFM. Meilleure circulation de la parole. Plus grande interaction entre les apprenants. [...] Je ne me verrais plus faire un cours en frontal. Je ne sais pas si c'est mieux ou moins bien – le U fait juste partie de moi. Je m'y déplace les yeux fermés (une fois les encombrants enlevés) – mais je ne l'ai jamais vu de nuit. Le U, c'est la plus grande partie de ma vie diurne. Quand je m'en vais, il s'assoupit. Et il m'attend. C'est l'envers de la maison, où aucun des objets ne garde pas sa place très longtemps, où les cahiers de mes filles, leurs classeurs, leurs jeux, leurs DS, leurs DVD, leurs habits, leurs chaussures s'accumulent et se déplacent à leur guise. Où ranger est un perpétuel recommencement. (pp. 14-15).

Cette disposition en forme de U favorise donc la communication et l'interaction dans la classe, en éloignant professeur et élèves de l'approche traditionnelle du processus d'enseignement-apprentissage. Mais, à part cet aspect, une autre chose intéressante ressort de cet extrait :

⁵ Jean Houssaye, *Professeurs et élèves : les bons et les mauvais*, Issy-les-Moulineaux, ESF éditeur, coll. « Pédagogies », 2001, p. 33.

⁶ *Ibid.*, p. 34.

⁷ Ciprian Ceobanu, « Managementul clasei de elevi », in ****Psihopedagogie pentru examenele de definitivare și grade didactice*, coordonné par Constantin Cucos, Iași, Éditions Polirom, coll. « Științele educației. Structuri, conținuturi, tehnici », 2^e édition, 2008, p. 507. Ici, comme dans tous les cas où nous citons Ciprian Ceobanu dans ce paragraphe, c'est nous qui traduisons.

⁸ Paul Hersey et Kenneth Blanchard, *The Management of Organizational Behavior*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, NJ, 3^e édition, 1977, *apud* Ciprian Ceobanu, « Managementul clasei de elevi », in ****Psihopedagogie pentru examenele de definitivare și grade didactice, o.c.*, p. 507.

⁹ Ciprian Ceobanu, « Managementul clasei de elevi », in ****Psihopedagogie pentru examenele de definitivare și grade didactice, o.c.*, p. 507.

¹⁰ *Ibid.*

L'enseignant est fortement attaché à cette salle, et il le dit lui-même en évoquant un vendredi soir de décembre où il doit retourner dans la G229 pour récupérer les copies oubliées. C'est l'occasion pour lui de réfléchir à l'importance de cet espace dans sa vie. Voici un fragment de sa méditation :

Pour la première fois depuis très longtemps, je suis intimidé. Par le calme qui règne. Par l'absence. Je n'ose pas m'aventurer. Prendre ma place dans cet espace que j'ai l'impression de violer. C'est comme pénétrer dans l'environnement de quelqu'un d'autre. Il m'est arrivé de temps à autre d'être déplacé – de devoir faire cours dans d'autres salles. À chaque fois, je me fais l'effet d'un cambrioleur. Parce que je ne me retrouve pas dans ce qu'il y a au mur. Parce que les odeurs ne sont pas les mêmes. L'attachement à une salle est puissant. [...] Pour l'instant, je suis le seigneur incontesté de vingt mètres carrés. Tout le monde sait que c'est mon royaume [...]. J'ai débarqué ici au tout début de ma carrière. [...] Ne reste en témoignage que la carte du monde en anglais, sur le mur de gauche. Les noms de pays évocateurs. Les sonorités étrangères. C'est le seul élément de décor de la pièce. Le reste est nu. Trente-cinq tables plastifiées – plateau gris-blanc à bord bleu, armature métallique. Trente-cinq chaises modèle standard – assise beige, pieds bleu foncé. Carrelage – des centaines de petits carreaux d'un jaune clair qui vire vite au brun foncé. Murs d'une tonalité douteuse – les ouvriers ont baptisé la couleur ocre, tout le monde la trouve orange criard. (pp. 16-18).

Cette salle n'est pas simplement un lieu, mais un espace, au sens de Michel De Certeau, et c'est une analyse anthropologique et, ensuite, poétique, que nous entamons maintenant. Il est, selon lui, question de lieu quand les éléments sont distribués selon des rapports de coexistence, les uns à côté des autres, chacun situé en un endroit propre et distinct¹¹. Un lieu, dit De Certeau, est une configuration instantanée de positions, qui implique une indication de stabilité et où le verbe courant est « voir ». L'espace, quant à lui, est l'effet produit par les opérations qui orientent, circonscrit et temporalisent un lieu. Il suppose la prise en compte des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et de la variable de temps. C'est aussi un croisement de mobiles, animé par des mouvements qui s'y déploient. Les verbes prédominants sont donc du type « aller » et « faire ». L'espace établit la relation de l'homme au monde et c'est un « lieu pratiqué »¹².

C'est aussi un « lieu anthropologique »¹³, d'après la définition de Marc Augé : un espace que l'homme incorpore à son identité, dans lequel il peut rencontrer d'autres personnes avec qui il partage des références sociales. C'est une construction concrète et symbolique de l'espace de référence pour un individu, qui intègre l'ancien et le moderne. C'est aussi un lieu de mémoire : il est identitaire, relationnel et historique.

Nous pouvons aussi parler de cette salle en termes d'« hétérotopie »¹⁴, dont l'un des principes est la création d'un espace réel de compensation, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon, selon Michel Foucault¹⁵. Cela s'applique dans le cas du professeur Blondel, pour lequel le U, dit-il, « c'est l'envers de la maison, où aucun des objets ne garde pas sa place très longtemps, où les cahiers de mes filles, leurs classeurs, leurs jeux, leurs DS, leurs DVD, leurs habits, leurs chaussures s'accumulent et se déplacent à leur guise. Où ranger est un perpétuel recommencement. ». Ces trois perspectives surprennent donc très bien les valences et la substance du concept « salle de classe ». En quelques mots : identité, relationnement, dynamisme, temporalité.

¹¹ Michel De Certeau, *L'invention du quotidien*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio-Essais », 1990, pp. 172-175. Toutes les idées de ce paragraphe appartiennent à Michel De Certeau et sont référencées ici.

¹² *Ibid.*, p. 174.

¹³ Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992. Toutes les idées de ce paragraphe appartiennent à Marc Augé et sont référencées ici.

¹⁴ Michel Foucault, *Dits et écrits 1984*, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49. [En ligne]. URL: <<http://desteceres.com/heterotopias.pdf>> (Consulté le 14 octobre 2015).

¹⁵ *Ibid.*

Interrogeons-nous maintenant d'un point de vue poéticien sur l'espace, ce qui va nous conduire à examiner les techniques et les enjeux de la description, en rapport avec les deux derniers extraits, portant sur la G229. Nous allons nous appuyer sur les travaux de Philippe Hamon, avec sa perspective plutôt poéticienne, et de Jean-Michel Adam et André Petitjean, avec leur perspective plus linguistique, tels que Vincent Jouve résume dans son ouvrage. Alors, pour commencer, toute description se présente, remarque Jouve, comme l'« expansion »¹⁶ d'une « dénomination »¹⁷. Dans la mesure où cette dénomination, que le passage descriptif va développer, fonctionne comme le « thème »¹⁸ d'une conversation ou le titre d'un livre, comme dans notre cas, Adam et Petitjean proposent de l'appeler « thème-titre »¹⁹. L'expansion du thème-titre peut prendre la forme d'une « nomenclature »²⁰ ou passer par l'attribution de « prédicats »²¹. La nomenclature se présente comme une liste de composants, tandis que les prédicats renvoient aux propriétés du thème-titre. Dans l'extrait proposé *supra*, la salle de classe est le thème-titre, dont on évoque les composants, tels les tables, et quelques propriétés : « le calme qui règne », les « vingt mètres carrés » et les murs « orange criard ». N'importe quel composant de la nomenclature peut devenir un « sous-thème » qui peut être décrit, à son tour, à l'aide de composants et de propriétés. Ainsi, dans le fragment cité, les tables et les chaises se présentent comme sous-thèmes auquel le narrateur attribue les propriétés suivantes : « plastifiées – plateau gris-blanc à bord bleu, armature métallique », respectivement « modèle standard – assise beige, pieds bleu foncé ».

Selon Philippe Hamon, l'analyse d'une description se ramène à l'examen de trois questions : son insertion : comment s'inscrit-elle dans ce vaste exemple que constitue le récit ? ; son fonctionnement : comment s'organise-t-elle en tant qu'unité autonome ? ; son rôle : à quoi sert-elle dans le roman ? L'étude de l'insertion comprend deux problèmes : comment est désigné le sujet décrit ? Comment le passage descriptif s'intègre-t-il au roman ? La désignation du thème-titre (le sujet décrit) peut se faire par « ancrage »²² ou par « affectation »²³. La désignation par ancrage consiste à mentionner le thème-titre au début du passage descriptif, comme dans notre cas. La compréhension du texte en est ainsi facilitée dans la mesure où la dénomination initiale active chez le lecteur un savoir indépendant du texte, car – n'est-ce pas ? – chacun peut se représenter une salle de classe avant que ne commence la description. Le passage descriptif permettra donc soit de confirmer, soit de modifier les inférences du lecteur. La désignation par affectation, en revanche, consiste à retarder l'indication du thème-titre qui, dans certains cas, n'interviendra qu'une fois la description achevée. Outre l'inévitable effet d'attente, une telle disposition est particulièrement efficace pour susciter le mystère ou la surprise. Ce n'est pas donc notre cas.

En tant qu'unité autonome, la description obéit à un fonctionnement particulier fondé sur deux macro-opérations, note Philippe Hamon : l'« aspectualisation »²⁴ et la « mise en relation »²⁵. Il y a, en effet, deux grandes façons de décrire une réalité : mentionner ses différentes caractéristiques, ou bien la comparer aux autres objets du monde. L'« aspectualisation » indique l'aspect de ce qui est décrit en mentionnant les propriétés

¹⁶ Jean-Michel Adam et André Petitjean, *Le Texte descriptif*, Paris, Éditions Nathan, 1989, *apud* Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Éditions Armand Colin, coll. « Coursus », 3^e édition, 2010, p. 51.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Éditions Hachette, 1981, *apud* Vincent Jouve, *Poétique du roman*, *o.c.*, p. 51.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 55.

²⁵ *Ibid.*

(volume, taille, forme, couleur, etc.) et les composants (les éléments constitutifs), comme nous venons de le voir dans le cas de la G229. Chaque composant peut, nous l'avons vu aussi, faire l'objet d'un développement autonome en se voyant attribuer des propriétés ou en étant, à son tour, subdivisé en éléments constitutifs. Il accède alors au rang de « sous-thème ». Quant à la « mise en relation », elle vise à préciser le lien de l'objet décrit avec les autres objets du monde. Ses deux modalités sont l'« assimilation »²⁶ et la « mise en situation »²⁷. L'assimilation – à l'aide des comparaisons, des métaphores, des négations ou des reformulations –, consiste à rapprocher l'objet décrit de réalités plus familières au lecteur. Alors, pour que le lecteur comprenne ce que la G229 représente pour le professeur, le narrateur l'appelle « mon royaume ». La mise en situation, elle, indique la place de l'objet décrit dans l'espace et dans le temps. Ainsi, la salle est mise en relation avec l'obscurité de la nuit, ainsi qu'avec le calme et l'ordre.

Nous avons vu donc pourquoi le professeur Blondel aime son métier et comment se manifeste cet amour de l'enseignement chez lui. Il aime la compagnie des adolescents – leur énergie, leur vitalité –, et il en tire chaque jour des satisfactions, qui lui confirment qu'il a fait le meilleur choix de métier. Nous avons aussi caractérisé l'enseignant d'une perspective psychopédagogique : En bref, ce qui compte le plus pour lui est la ressource humaine, alors sa priorité est le développement des relations. Dans la deuxième partie, nous avons mené une brève analyse anthropologique et, ensuite, poétique de l'espace de la G229 en tant que représentation littéraire, pour voir quelle est sa symbolique dans le contexte de notre discussion. Cette salle concentre vingt ans de passion pour l'enseignement et d'attachement aux élèves, donc vingt ans de vie et d'amour.

BIBLIOGRAPHY

BIBLIOGRAPHIE D'AUTEUR :

Blondel, Jean-Philippe, *G 229*, Paris, Éditions Buchet/Chastel, 2011.

BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE :

Adam, Jean-Michel et Petitjean, André, *Le Texte descriptif*, Paris, Éditions Nathan, 1989.

Augé, Marc, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

Certeau, Michel de, *L'invention du quotidien*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio-Essais », 1990.

Hamon, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Éditions Hachette, 1981.

Houssaye, Jean, *Professeurs et élèves : les bons et les mauvais*, Issy-les-Moulineaux, ESF éditeur, coll. « Pédagogies », 2001.

Jouve, Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Éditions Armand Colin, coll. « Coursus », 3^e édition, 2010.

Prost, Antoine, *Éloge des pédagogues*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1990.

²⁶ *Ibid.*, p. 56.

²⁷ *Ibid.*

****Psihopedagogie pentru examenele de definitivare și grade didactice*, coordonné par Constantin Cucos, Iași, Éditions Polirom, coll. « Științele educației. Structuri, conținuturi, tehnici », 2^e édition, 2008.

INFLUENCE OF THE ANIME CULTURE UPON THE FILM INDUSTRY

Adrian Nicolae Cazacu

PhD Student, Bucharest University of Economic Studies

Abstract: *Since the '80s, the anime culture begins to have strong roots in the United States. Since the discovery of the profitability of its localization in the '70s, anime has gained increasingly more popularity among the American public. In this context, it is hardly surprising that the anime began to exert a strong influence on the film industry, especially the Hollywood. This was done gradually since the mid 80s, reaching currently close to its peak. Anime influence on film productions is achieved in two ways: as a source of inspiration, or as direct film adaptations after animes.*

Now we can talk about a symbiosis of two types of collaborations between anime and the film industry, one direct and one indirect. In the present study, we will see how the two industries reinforce each other and progress together.

Keywords: *music, culture, economy, industry, cinematography*

În anii '80 se observă o deschidere a industriei cinematografice, din Statele Unite, spre cultura asiatică, filmele de acțiune despre samurai și ninja câștigă în popularitate, iar anime-urile sunt localizate prin dublare ori subtitrare spre a fi prezentate publicului american.

Este cunoscut faptul că anime-urile aduc cu ele atât elemente din cultura occidentală, prezentate în stilul vizual propriu, cât și elemente noi, exotice, ce sunt un produs al culturii japoneze.

În această perioadă, încep să se observe primele similarități între producțiile cinematografice Hollywood-iene și anime.

În 1985, are loc premiera animeului „*Pumnalul lui Kamui*”, lansat în Statele Unite sub titlul „*Revenge of the Ninja warrior*”, ce spune povestea unui băiat orfan, ce a fost antrenat să devină ninja, și care pleacă apoi în misiune să vâneze un ninja care a trădat codul, descoperind, în final, că acesta este responsabil și pentru moartea familiei sale.

Tot în 1985, are loc premiera filmului „*American Ninja*”, primul dintr-o franchiză de mare succes, film ce a adus sub-genul filmelor de acțiune despre ninja în atenția publicului larg. Acest film spune, de asemenea, povestea unui băiat orfan, antrenat să devină ninja, care se reîntâlnește cu maestrul său, ce îi dă însărcinarea de a omorî un ninja care trădase codul. Cu această ocazie, eroul principal își face un prieten, salvează persoana iubită și distruge afacerea unui mare traficant de droguri, pentru care lucra principalul antagonist ninja, cel care trădase codul.

Similaritatea scenariilor și explozia de filme referitoare la ninja și la cultura japoneză, ce a avut loc după anul 1985, ar putea sugera o legătură între cele două producții cinematografice.

Premiera filmului „*Pumnalul lui Kamui*” a avut loc și în România, pe 26 iunie 2010, în cadrul evenimentului cultural Gala Filmului Japonez.¹

¹ www.imdb.com

Acest lucru poate fi considerat un efect al interesului vizavi de cultura anime și cultura japoneză, manifestat de români.

Putem vorbi de anul 1985, ca despre anul în care animeul a început să devină o prezență stabilă și puternică, pe scena industriei de entertainment mass-media din Statele Unite. Acest lucru s-a datorat, în mare parte unui vizionar pe nume Carl Macek, ce a produs și editat serialul anime, de succes în Japonia, „*Robotech*”, pentru compania americană Harmony Gold. Serialul *Robotech* a fost primit foarte bine de publicul din Statele Unite, succesul său în State conducând la editarea și localizarea multor filme și seriale anime, marcând începutul formării culturii anime în Occident, prin nașterea fanului anime occidental.²

Munca lui Carl Macek, de localizare și editare a filmelor și seriialelor anime, pentru companiile de film din Statele Unite, a determinat primul contact al celor mai mulți fani din State cu animeul. Astfel a apărut identitatea fanului anime, care diferenția animeul de celelalte forme de animație occidentală și producții cinematografice. Această identitate va evolua, mai târziu, în identitatea culturală oferită de cultura anime.

Este bine cunoscut faptul că localizarea anime-urilor în Statele Unite a condus la răspândirea culturii anime în întreaga lume, fapt ajutat mai târziu de mediul Internet-ului și fenomenul globalizării.

Tot în perioada anilor '80, este localizat de către Carl Macek, animeul de mare succes „*Fist of the North Star*”, de data aceasta, pentru compania Streamline Pictures. Acest anime s-a bucurat de o adaptare cinematografică, cu același titlu, în 1995, având în rolul principal pe starul de acțiune Gary Daniels, alături de alte nume mari ale scenei cinematografului, cum este Malcom McDowell.³

Tot Carl Macek a facilitat prezentarea către publicul american și, subsecvent, și publicului internațional, anime-uri de mare succes, precum „*Akira*”, „*Megazone 23*”⁴, „*Sailor Moon*” și „*Naruto*”. Animeul „*Megazone 23*”, alături de alte două anime-uri, de mare succes, „*Ghost in the Shell*” și „*Ninja Scroll*”, au constituit principala sursă de inspirație pentru filmul blockbuster „*The Matrix*”.

În timp ce inspirația vizuală a producătorilor „*Matrix*”-ului a venit, în principal, din anime-urile menționate, „*Ghost in the Shell*” și „*Ninja Scroll*” (Clements, 2006), multe elemente ale poveștii sunt similare cu cele din animeul „*Megazone 23*”. Pe DVD-ul filmului „*Matrix*”, în secțiunea „*Making of*”, găsim un interviu cu producătorii acestuia, în care aceștia recunosc că anime-urile „*Ghost in the Shell*” și „*Ninja Scroll*” au constituit principala sursă de inspirație pentru acest film.

În secțiunea „*Making of*” a DVD-ului, găsim și o comparație vizuală a unor scene din „*Matrix*” și „*Ghost in the Shell*”.

Notabil este și faptul că există similarități între lupta dintre Neo și agentul Smith din ultimul film al trilogiei, și lupta dintre Goku și Vegeta, din episodul 230, al serialului anime de mare succes internațional, „*Dragonball Z*”.

După succesul imens la box-office, al filmului „*Matrix*” și cel subsecvent al trilogiei „*Matrix*”, mulți producători și scenariști americani au înțeles valoarea animeului ca sursă de inspirație și au început să o adopte.

În urma acestui fapt, au apărut filme precum „*Pacific Rim*”(2013). Povestea din acest film, regizat de către Guillermo del Toro, cunoscut pentru filme ca „*Hellboy*”(2004) și „*Labirintul lui Pan*”(2006), are foarte multe similarități cu cea din animeul „*Neon Genesis Evangelion*”. O rasă extraterestră de monștrii gigantiți invadează Pământul, iar oamenii luptă împotriva lor cu ajutorul unor roboți gigantiți, având piloți umani. Scenele vizuale din acest

² en.academic.ru

³ www.imdb.com

⁴ www.jbbox.com

film prezintă foarte multe similarități cu cele din anime-urile „*Neon Genesis Evangelion*” și „*Mobile Suit Gundam*”.⁵

Filmul, deși exclude multe teme și motive din anime-urile mai sus menționate, le păstrează cu maiestrie pe cele principale, reușind să ofere spectatorului, un cocktail vizual inedit format din ingrediente anime.

Al doilea pas al evoluției influenței anime asupra industriei de film, îl constituie adaptările.

Observând amploarea fenomenului cultural anime și existența unei piețe internaționale pentru anime-uri și produsele derivate din acestea, producători de filme americani au decis că există, în momentul de față, o piață pentru adaptările cinematografice *live-action*, directe, ale anime-urilor.

Inițiave în acest sens au existat și în trecut, exemplu elocvent, în acest sens, îl constituie filmul „*Speed Racer*”(2008), adaptare realizat după scenariul și regia Wachowski-lor, realizatorii trilogiei „*Matrix*”. Notabilă este și achiziționarea de către compania Warner Brothers, în 2008, a drepturilor de realizare a unei adaptări după animeul „*Ninja Scroll*”.(comingsoon.net)

În acest an, pe data de 31 Martie 2017, conform site-ului www.imdb.com, va avea loc, în Statele Unite, premiera filmului „*Ghost in the Shell*”, o adaptare directă după animeul cu același nume.

Filmul va avea o distribuție etnică mixtă formată atât din actori americani cât și din actori japonezi și de alte naționalități. Eroina filmului este o actriță americană, pe nume Scarlett Johansson, un nume deja consacrat în lumea filmelor de acțiune Hollywood-iene.

Deși există controverse referitoare la originea etnică a eroinei principale, faptul că personajul ei este un cyborg, ce putea fi realizat după orice înfățișare, și folosirea, de multe ori, a trăsăturilor fizice occidentale, pentru realizarea personajelor din anime, umbrește această mică controversă. De asemenea, în distribuția filmului se află actorul îndrăgit de către japonezi, Takeshi Kitano, cunoscut publicului din România și celui internațional, din filme ca „*Johnny Mnemonic*”(1995) și „*Fratele*”(2000).⁶

Este de amintit faptul că, în realizarea filmului „*Johnny Mnemonic*”, sunt folosite secvențe din animeul „*Demon City Shinjuku*”.⁷

După cum am amintit, realizarea acestui film indică faptul că, atât producătorii de filme Hollywood-iene, cât și producătorii de anime-uri din Japonia, au un public țintă comun.

Audiența creată de un anime poate fi exploatată de către producătorii de filme, realizând o adaptare după animeul respectiv. Acest lucru poate fi realizat și în sens invers, observându-se, în acest sens, modul cum producătorii „*Matrix*”-ului l-au reîntors la rădăcinile sale anime, prin realizarea serialului anime „*The Animatrix*”, în colaborare cu artiști japonezi consacrați, din industria anime.

Se creează, astfel, relații simbiotice, prin apropierea din ce în ce mai mult a industriei de film, de industria de anime. Succesul adaptării anime „*Ghost in the Shell*”, combinat cu succesele trecute ale filmelor inspirate din anime-uri, ar putea însemna începutul unei noi ere în industria cinematografică, marcată de o relație strânsă între studiourile de film de la Hollywood și cele producătoare de anime din Japonia. Acest lucru reprezintă o expresie a magnitudinii extinderii, la nivel internațional a culturii anime, în contextul globalizării.

BIBLIOGRAPHY

1. CLEMENTS, Jonathan, MCCARTHY, Helen, *The Anime Encyclopedia: A Guide to Japanese*

⁵ www.timeout.com

⁶ www.imdb.com

⁷ animenewsnetwork.com

Animation Since 1917, Revised and Expanded Edition, Berkeley, Stone Bridge, 2006

2. *** <http://en.academic.ru/dic.nsf/enwiki/280894>
3. *** <https://jbox.com/blog/2008/05/30/the-matrix-vs-megazone-23/>
4. *** <http://www.japansubculture.com/ghost-in-the-shell-the-matrix-of-sci-fi-anime/>
5. *** <https://www.timeout.com/us/film/pacific-rim-movie-review>
6. *** <https://jbox.com/blog/2008/05/30/the-matrix-vs-megazone-23/>
7. *** <http://www.comingsoon.net/movies/news/50000-warner-bros-acquires-ninja-scroll>
8. *** <http://www.animenewsnetwork.com/encyclopedia/anime.php?id=576>
9. *** <http://www.imdb.com>

INFLUENCE OF THE ANIME CULTURE UPON THE GAMING INDUSTRY

Adrian Nicolae Cazacu

PhD Student, Bucharest University of Economic Studies

Abstract: Japanese animation known as anime, has created around itself, since its localization in the United States, and until its spread to the entire planet, using mass media, and because of the globalization phenomenon, a genuine culture, which has produced significant effects both at cultural and economic levels.

However, the effects of the anime spread, out of the aforementioned spheres, anime constituting a significant source of inspiration for the cinema industry and the gaming community.

Creating a relationship of interdependence between the anime industry, film industry and the gaming, they managed to increase their target audience and contribute to the cultural phenomenon of anime.

Keywords: culture, economy, industry, anime, gaming

În timp ce producătorii de filme, încorporează teme și motive din industria anime, în creațiile lor cinematografice, dând naștere la blockbuster-uri precum *Matrix*-ul, producătorii de jocuri video, folosesc bogăția artistică a animeului pentru a face creațiile lor unice și dorite de către publicul țintă. (Clements, 2006)

Această practică s-a dovedit a fi de mare succes, mărturie a acestui fapt fiind celebrul joc multiplayer „*World of Warcraft*”, în care regăsim o puternică influență anime. Această practică, nu a fost sancționată de către producătorii japonezi de anime-uri ci dimpotrivă, a fost salutăată ca o parte a politicii de „*influență blândă*” pe care Japonia o exercită asupra întregii lumi (Lamerichs, 2013).

De ce au ales producătorii de jocuri video și de filme să folosească industria animeului? Răspunsul la această întrebare este publicul țintă.

Animeul fiind un gen de animație adresat tuturor categoriilor de vârstă, caracterizat printr-un stil artistic unic și elemente de context, atât familiare audienței cât și exotice, el a fost îmbrățișat și de iubitorii filmelor de acțiune spre exemplu, ori de către pasionații de jocuri video.

În acest context, producătorii, încorporând elemente anime în produsele lor, și-au lansat aceste produse pe o piață deja formată.

Bineînțeles, aceste produse au fost apreciate și de către cumpărătorii care nu se consideră fani anime ci doar consumatori ai produselor respective.

În acest fel, cultura anime sparge barierele industriei anime, ea manifestându-se în creații mass-media occidentale și prezentându-se unor persoane din afara cercului său cultural.

Poate cel mai cunoscut și discutat caz al influențelor anime în mass-media occidentală, este filmul „*Matrix*”. De la subiectul inspirat din filmele anime „*Ghost in the Shell*” și „*Megazone 23*”, până la scenele de luptă foarte asemănătoare cu cele din animeul „*Dragonball Z*”, filmul „*Matrix*” a creat un precedent și a constituit primul pas făcut de mass-media occidentală în a folosi animeul pentru a-și îmbogăți creațiile.

Dar, în studiul de față, nu ne vom opri asupra analizei filmului „*Matrix*”, ci asupra unui subiect ce a fost prea puțin discutat până în prezent, și anume influența anime asupra industriei gaming-ului.

Chiar și unii dintre cei care nu sunt pasionați de jocuri video au auzit de succesul la nivel planetar al jocului „*World of Warcraft*”. Acesta se joacă online, jucătorii interacționând într-un mediu virtual constituit dintr-o lume tridimensională ce ilustrează un univers fantastic. În această lume, ei formează alianțe, se luptă între ei sau împotriva unor creaturi controlate de către program, ce posedă un oarecare grad de inteligență artificială.

Deși structura jocului și gameplay-ul, au constituit doi factori importanți ai popularității acestuia, arta vizuală și povestea acestuia i-au asigurat succesul. Nu ar trebui să surprindă faptul că al doilea expansion al jocului denumit „*Burning Crusade*”, a fost adresat fanilor anime, expansion însemnând un produs ce extinde spațiul virtual al jocului, în cazul de față, aproape îl dublează, și aduce jucătorului noi elemente de poveste, grafică, gameplay și de structură.

Odată cu lansarea acestui expansion a început să se vorbească despre „*World of Warcraft*”, ca fiind un fenomen de nivel global. Într-adevar, „*Burning Crusade*” le-a dat fanilor anime ocazia să trăiască în interiorul unui anime tridimensional. Din momentul în care jucătorul își construiește personajul favorit din noua rasă de elf, introdusă de acest expansion, putem vedea similaritățile acestor personaje cu cele din seria „*Final Fantasy*” (Eurogamer, 2007). Aceste similarități se observă începând cu frizura, până la îmbrăcăminte și postură. După realizarea unui personaj, după placul jucătorului, acesta survolează cu privirea un ținut fantastic al toamnei eterne, în care, deasupra pădurilor ruginii, se înalță cetăți, având o arhitectură exotica și inedită. După parcurgerea acestei mici secvențe, perspectiva jucătorului se apropie de personajul creat și i se permite acestuia să-l controleze, începând, astfel, jocul propriu-zis.

Lumea în care jucătorul își începe aventurile, are foarte multe similitudini cu cea din animeul „*El Hazard*”. Începând cu fauna populată de creaturi zburătoare ce se unduiesc, asemenea unor șerpi, când se deplasează, până la cetățile ce seamănă cu Rastaria, cetatea de scaun din „*El Hazard*”. Aceste similitudini sunt vizibile mai ales în prima ediție a acestui anime. Aceasta, alături de motivul unei civilizații în declin, a unei utopii transformate în distopie, motive ce se regăsesc, de asemenea, în anime-uri, se adaugă la mix-ul atmosferic unic ce îl oferă acest joc.

Stilul de luptă și armele personajelor au multe similarități cu cele din anime. Un exemplu elocvent în acest sens, îl constituie săbiile de proporții foarte mari în raport cu statura personajelor care le folosesc.

Animeul nu este singura influență a culturii pop, vizibilă în acest joc, dar în „*Burning Crusade*”, este cu singuranță cea mai predominantă, și care însoțește jucătorul până la epuizarea conținutului acestui expansion și dincolo de acesta.

Este posibil ca animeul să fie influențat și alte faze de dezvoltare ale universului „*Warcraft*”. Notabil este, de asemenea, faptul că lansarea expansion-ului „*Burning Crusade*” a fost precedată de publicarea a trei volume manga, sub titlul „*The Sunwell Trilogy*”, ce reprezentau prologul acțiunii acestuia. Povestea din manga este continuată în jocul propriu-zis, unde jucătorul are plăcerea ca, în finalul acestuia, să lupte alături de personaje din manga, pentru a învinge principala forță antagonistă.

Privind scena industriei jocurilor video la nivel global, nu putem să le ignorăm pe cele produse în Japonia, care oferă o competiție foarte serioasă celor produse în Occident.

De remarcat, la jocurile video produse în Japonia, este faptul că acestea, aproape în unanimitate, adoptă stilul anime de realizare a graficii. Indiferent că aceasta este 2D ori 3D, personajele sunt realizate după jaloanele caracteristice stilului anime și manga.

Chiar dacă acest stil pare, la prima vedere, dificil de realizat în trei dimensiuni, producătorii japonezi au reușit să creeze modele tridimensionale, care să respecte caracteristicile consacrate ale stilului anime și manga.

Aceste jocuri video, la fel ca și anime-urile, sunt destinate mai multor categorii de vârstă, și tratează subiecte la fel de complexe ca și acestea.

Ele au intrat pe piața occidentală, și au devenit un concurent foarte serios în sectorul jocurilor video.

În acest context, nu este deloc surprinzător faptul că mulți producători de filme s-au gândit să realizeze adaptări după aceste jocuri.

Unul dintre cele mai elocvente exemple, în acest sens, fiind seria de filme blockbuster „*Resident Evil*”, produsă de către compania americană de film „*Screen Gems*”, și adaptată după jocul video cu același nume, realizat de către compania japoneză Capcom.

Succesul acestor adaptări, după cum se menționează și pe site-ul oficial Capcom, crează o cerere pe piața pentru noile jocuri video ale companiei, realizându-se, astfel, o relație simbiotică între producătorii japonezi și cei americani. (Capcom, 2013)

Conform aceluiași site, în 2013, cincisprezece adaptări cinematografice au fost realizate după jocurile video ale acestei companii, în perioada 1994-2012, șapte dintre acestea, fiind realizate de către studio-urile de la Hollywood.

De asemenea, unsprezece anime-uri pentru televiziune au fost realizate ca adaptări după jocurile video Capcom. Profiturile companiei s-au ridicat, în 2013, la suma de 23.800 milioane dolari. Observăm că jocurile video au fost influențate și au constituit o sursă de inspirație, pentru industria animeului, existând, adesea, o relație de interdependență între aceste două sectoare ale industriei de entertainment.

Fenomenul *doujinshi*, limitat, inițial, la realizarea de manga-uri s-a extins, în ultimii ani, și în sectorul de gaming (Lamerichs, 2013). Numeroși producători independenți de jocuri video se inspiră, în realizarea acestora, din serii populare de anime cum ar fi „*Clannad*”.

În alte cazuri, jocuri video, realizate în stilul anime, inspiră artiștii independenți, să realizeze serii anime adaptate după aceste jocuri și chiar alte jocuri video.

Un exemplu de notorietate, în acest sens, este seria de jocuri „*Touhou*”, a cărei popularitate a condus la realizarea animeului cu același nume și la o multitudine de jocuri *doujinshi*.

Jocul popularizează un stil relativ inedit, pe piața occidentală, numit „*danmaku*” sau „*bullet hell*”. În traducere liberă, acest lucru ar însemna *iadul proiectilelor*.

În contextul acestor jocuri, jucătorul trebuie să se ferească de proiectilele inamicilor, care, adesea, sunt lansate în forme geometrice, deosebit de frumoase, și să folosească propriul arsenal de proiectile și abilități speciale, pentru a învinge.

„*Touhou*” spune povestea unei *miko*, pe nume Reimu, o preoteasă japoneză a religiei *Shinto*, care trebuie să păzească templul său și ținutul fantastic-Gensokio, de atacurile unor ființe malefice din folclorul japonez, numite *youkai*. După o vreme, Reimu se întâlnește cu Marisa, o vrăjitoare din Occident, venită în căutare de comori. După ce Reimu o învinge pe Marisa, cele două protagoniste se împrietenesc și luptă împreună, atât împotriva *youkai*-lor, cât și împotriva unor ființe din folclorul european cum sunt vampirii. Astfel, îmbinând elemente, atât din cultura japoneză cât și din cea occidentală, această serie de jocuri a câștigat o popularitate foarte mare în Occident, ea fiind, în mare parte, tradusă în limba engleză de către fani.

A devenit aproape o tradiție ca, la fiecare ediție a convenției Comiket, să fie lansat un joc nou din seria „*Touhou*” și o multitudine de jocuri *doujinshi*, inspirate din această serie.

Aceste jocuri pot fi descărcate de pe site-uri, cum ar fi *doujinstyle.com*, unde se pot găsi și date despre edițiile Comiket. Animeul adaptat după seria de jocuri „*Touhou*”, se numește „*Memories of Phantasm*”, și se poate viziona, atât pe acest site cât și pe youtube.

Un alt gen inedit și necunoscut multă vreme pieței de jocuri video occidentală, îl reprezintă „*visual-novel*” sau nuvelele vizuale.

Aceste jocuri reprezintă adevărate cărți interactive, în care protagonistul se identifică cu un personaj, iar deciziile sale afectează cursul povestirii. Personajele și decorurile acestor jocuri sunt realizate în stilul anime. Jucătorul citește textul nuvelei, având pe fundal decorul în care se desfășoară scene, personajele apărând pe ecran în momentul în care realizează un dialog cu acesta.

Pe parcursul desfășurării acțiunii, jucătorului îi sunt, adesea, prezentate fragmente din poveste sub forma unor secvențe anime. Jucătorul este pus, foarte curând, în situația ca, la îndemnul personajelor, ori din proprie inițiativă, să ia niște decizii, alegând una dintre opțiunile afișate pe ecran, care vor afecta desfășurarea acțiunii.

Aceste jocuri se caracterizează prin imagini vizuale deosebite, povești captivante și rejucabilitate, fiecare dintre ele având mai multe variante de final.

Poate cel mai cunoscut exemplu, în acest sens, este jocul „*Tsukihime*”, tradus în limba engleză de către un grup de fansubbing, pe site-ul *mirrormoon.org*.

„*Tsukihime*” spune povestea unui băiat, care și-a pierdut memoria în urma unui accident, iar trecutul său este legat de o lume fantastică, populată de vampiri și demoni. După acest joc, s-a realizat și o adaptare anime cu același nume, și un joc hibrid între genurile *fighting* și *visual novel*, denumit „*Melty Blood*”. Ambele au fost traduse în limba engleză de către cercurile de fansubbing, care constituie principalul mijloc de propagare a culturii anime în absenta localizării. (Ito, 2013)

Un alt exemplu este „*Clannad*”, care spune o frumoasă poveste de dragoste, într-un context mult mai însoțit.

Într-o epocă în care accesul la informație se face din ce în ce mai mult în mediul online, iar cititul tradițional al cărților aproape a dispărut, Japonia ar putea aduce soluția de revitalizare a hobby-ului denumit *lectură* cu ajutorul acestor nuvele vizuale.

Influența anime se face simțită și în industria gaming-ului, ea creând o punte de legătură între industria anime, industria cinematografică și cea a gaming-ului. Odată realizat acest lucru, filmele și jocurile video, aflate în legătură cu animeul, devin o parte integrantă a fenomenului cultural anime.

Consider ca deosebit de importantă studierea influențelor culturii anime în toate sectoarele industriei de entertainment mass-media, deoarece, odată cu răspândirea fenomenului globalizării, acestea ar putea deveni și mai puternice în viitor.

BIBLIOGRAPHY

1. CLEMENTS, Jonathan, MCCARTHY, Helen, *The Anime Encyclopedia: A Guide to Japanese Animation Since 1917*, Revised and Expanded Edition, Berkeley: Stone Bridge, 2006
2. LAMERICHS, Nicolle, „The cultural dynamic of doujinshi and cosplay: Local anime fandom in Japan, USA and Europe, Participations”, *Journal of Audience&Reception Studies*, Vol.10, Issue1, Maastricht University, Netherlands, 2013
3. Ito, M., Okabe, D., & Tsuji, I., „*Fandom unbound: otaku culture in a connected world*”, Yale University Press, New Haven, 2012
4. *** <http://www.capcom.co.jp/ir/english/data/oar/2013/business/other.html>
5. *** <http://www.eurogamer.net/articles/world-of-warcraft-the-burning-crusade-review>
6. *** <https://www.engadget.com/2011/08/04/wow-insiders-chronological-guide-to-warcraft-novels-https://www.manga-com/>
7. *** <https://www.mirrormoon.org>
8. *** <https://www.doujinstyle.org>

THE MODERN VALENCES OF THE PARADIGM OF FRIENDSHIP BETWEEN NICOLAUS OLAHUS AND DESIDERIUS ERASMUS

Olesea Țurcan (Panciuc)

Phd, University of Pitești

Abstract: The main topic of the Correspondence of the two humanists consists of Olahus's repeated undertakings to persuade Erasmus to return to the Netherlands, followed by so many elusive promises, thus explaining the fear that Magister Europae has towards Franciscans and Dominicans, who were very powerful within Charles V, as well as his permanent concern not to be seized by Catholics or Lutherans. Besides this central issue, the correspondence contains the most diverse information that the two literary men were carrying out (theological, political disputes, all the novelties they used to exchange). So, in its wholeness, this correspondence brings to sight "a communion of ideas and concerns, love for the promotion of truth and a constant trust in the possibilities of man to create a better world".¹

Keywords: correspondence, theology, friendship, humanism, paradigm.

ÎNTÂLNIRILE EPISTOLARE ÎNTRE ERASMUS ȘI UMANISTUL OLAHUS.

Cărțile lui Nicolaus Olahus, dar mai ales epistolele sale constituie o pledoarie pentru una dintre valorile umanismului greco-roman – PRIETENIA CA PARADIGMĂ A UMANISMULUI CLASIC, o prietenie funcțională încă – am putea zice – în vremea sa, deși umanistul român este silit uneori să-i amendeze derapările ori inconsecvența: „Fii tu însuși propriul tău judecător!”, îl somează Nicolaus Olahus pe Albertus, prepozitul de Pécs, prieten infidel: „Judecă tu singur dacă purtarea asta a ta concordă cu principiile adevăratei prietenii.”.²

Pe de altă parte, surprinzător este, pentru contemporani, cum după mai bine de un mileniu de la răspândirea clasicismului greco-roman, nevoia de paradigmă a prieteniei, participarea activă a lui Nicolaus Olahus la arhetipul ei, nu poate fi decât cea clasică. Ori, pentru umaniștii secolului al XVI-lea și, implicit, pentru prietenii lui Olahus, scrisoarea devenea un mijloc de comunicare totală și chiar o paradigmă în sine a întreținerii unei prietenii la îndepărtare: „să fiu plăcut inimii tale și să vin (...) la tine în vizită prin scrisori”.³ De asemenea, scrisoarea era cea care unea sufletele umaniștilor întru prietenia cea sinceră și devotată: „Scrisoarea ta, cea mai sigură cheazășie a sufletului tău, o voi păstra între lucrurile care-mi sunt cele mai dragi”⁴ sunt cuvintele adresate de Nicolaus Olahus, care nu rămân deloc mai prejos.

Firul roșu al corespondenței celor doi umaniști constă în repetatele demersuri ale lui Olahus de a-l convinge pe Erasmus să revină în Țările de Jos, urmate de tot atâtea evazive promisiuni, care se explică prin teama pe care *Magister Europae* o avea față de franciscani și dominicani, foarte puternici în imperiul lui Carol Quintul, ca și prin permanenta lui preocupare de a nu fi

¹ See Nicolaus OLAHUS, „*Correspondența cu umaniștii batavi și flamanzi*”, Foreword, anthology, notes and bibliography by Corneliu Albu, Editura Minerva, Bucharest, 1974, p. 90.

² Maria CAPOIANU, *Nicolaus Olahus europeanul*, editura Libra, București, 2000, p. 26.

³ Maria CAPOIANU, *Nicolaus Olahus europeanul*, editura Libra, București, 2000, p. 37.

⁴ Maria CAPOIANU, *Nicolaus Olahus europeanul*, editura Libra, București, 2000, p. 37.

acaparat nici de catolici, nici de luterani. Alături de această problemă centrală, corespondența cuprinde cele mai variate informații pe care cei doi literați le întrețineau (disputele teologice, politice, toate noutățile pe care le schimbau între ei). Astfel că, în totalitatea ei, această corespondență lasă să se întrevadă „o comunitate de idei și preocupări, dragoste față de promovarea adevărului și o statornică încredere în posibilitățile omului de a făuri o lume mai bună.”⁵. Sunt evidențiate și lăcomia și reaua credință a principilor, comportarea necugetată a papilor, faptele reprobabile ale lui Henric al VIII-lea, regele Angliei, rivalitatea dintre Franța și Spania, primejdia otomană și venalitatea feudalilor, fapte care îi provocau foarte multă suferință lui Erasmus din Rotterdam.⁶ Și cu toate că cei doi nu s-au văzut niciodată, între „inegalabilul” olandez și argeșeanul-sibian Olahus s-a statornicit o prietenie exemplară, atestată de vasta lor corespondență. Aceasta are un ton amical, de la egal la egal, este plină de confidențe și intimități, prințul umaniștilor sfârșind prin a stabili că numele de „Olahus” este identic cu noțiunea de „prietenie”: „Raporturile lui Erasmus cu secretarul și consilierul de la curtea regală din Bruxelles le-a caracterizat el însăși prin cuvintele: Olahus! În acest nume sunt cuprinse toate binefacerile prieteniei!”⁷. Dar, în general, umaniștii din Țările de Jos au văzut în Nicolaus Olahus pe „optimus et erudissimus omnium doctorum patronus.”⁸. Superlativele acestea n-au fost infirmate niciodată de vreun istoric belgian sau olandez, și, așa, se face, ca începutul secolului al XX-lea să fie din nou reamintit rolul de mentor și protector de către Alphonse Roersch: „Olahus a protégé nos humanistes, se liant d’amitié avec beaucoup d’entre eux, ce qui permettait à ces derniers de faire souvent appel à la haute influence et à ses bons offices.”⁹

Când a pășit pentru prima dată pe teritoriul Țărilor de Jos, Nicolaus Olahus era deja mai cunoscut decât regenta pe care o însoțea. În deceniul de la Bruxelles, Nicolaus Olahus s-a manifestat ca un erudit curtean, un scriitor cu preocupări multiple. Acest lucru îl cunoaștem pe plan politic și diplomatic din faptul că acesta se impusese atenției celor puternici în cursul dietei convocate de Carol Quintul la Augsburg în anul 1530: „Prestigiul lui era mare mai cu seamă în lumea oamenilor de știință, a literaților, a tuturor umaniștilor. Aceasta s-a datorat faptului că la prima scrisoare trimisă lui Erasmus la 1 iulie 1530, răspunsul i-a venit în numai șapte zile, deși distanța de la Friburg la Augsburg este apreciabilă iar mijloacele de circulație erau pe atunci rudimentare.”¹⁰. Acești umaniști aflaseră cu repeziciune că „inegalabilul” Erasmus a acceptat să-l considere pe Nicolaus Olahus „un prieten sincer și devotat” și să corespundă cu el, onoare de mulți râvnită. Astfel că, la 1 iulie 1530, într-o primă scrisoare adresată lui Erasmus din Rotterdam, Nicolaus Olahus insista să vină la Augsburg și să participe, ca invitat al reginei Maria de Habsburg¹¹, la lucrările Dietei imperiale de la 1 octombrie, unde urmau să se adopte hotărâri esențiale pentru soarta Europei:

⁵ A se vedea Nicolaus OLAHUS, „Correspondența u umaniștii batavi și flamanzi”, Cuvânt înainte, antologie, note și bibliografie de Corneliu Albu, Editura Minerva, București, 1974, p. 90.

⁶ Desiderius Erasmus din Rotterdam (1467-1536) este un scriitor umanist și teolog reformator, adept al libertății de gândire, „un om ilustru din toate punctele de vedere, de o erudiție universală și incomparabilă, de-o prudență egală științei sale”, „un Voltaire al Renașterii”, recunoscut de împărat, papă, regi, nobili laolaltă. Cartea sa de referință este „Elogiul nebuniei – Stultitiae Laus”. Toată viața și-a trăit-o în Elveția, la Bale și Friburg ca „un prinț al umaniștilor”, refuzând în dese rânduri toate onorurile și chiar pălăria de cardinal.

⁷ A se vedea Nicolaus OLAHUS, „Correspondența cu umaniștii batavi și flamanzi”, Cuvânt înainte, antologie, note și bibliografie de Corneliu Albu, Editura Minerva, București, 1974, p. 90.

⁸ Cel mai darnic și cel mai erudit sprijinitor al tuturor oamenilor de știință.

⁹ Alphonse ROERSCH, *La corespondance de Nicolaus Olahus*, Gand, 1904.

¹⁰ Nicolaus OLAHUS, *Correspondență cu umaniști batavi și flamanzi*, Cuvânt înainte, antologie, note și bibliografie de Corneliu Albu, Editura Minerva, București, 1974, p. XVI.

¹¹ Maria de Habsburg, sora lui Carol Quintul și a lui Ferdinand I, fostă regină a Ungariei; din anul 1531, regent a Țărilor de Jos.

Trăim cu marea dorință de a te vedea aici. Este extrem de necesar să fii aici, mai ales într-o vreme ca asta, când s-au ivit neînțelegeri în chestiunile religioase¹², spre paguba multora; este extrem de necesar să fii aici, spun, pentru ca, asistând la controverse, să ne poți spune și nouă care ar fi părerea ta în aceste dispute îndoilenice. Sperăm, așadar, că vei veni aici, dacă nu la îndemnul prietenilor tăi, măcar pentru liniștea generală.¹³

Încă din această scrisoare se constată faptul că Nicolaus Olahus îl considera pe mentorul său spiritual un prieten „încă necunoscut”, care-i citea tratatul editat și dedicat numelui său, despre „Văduva creștină” („*De Vidua christiana*”), care îi era oferit spre consolare Reginei Maria cu ceva timp înainte: „*valoroasa ta operă i-a plăcut atât de mult reginei mele, încât nu i s-ar fi putut oferi altceva care s-o bucure mai tare.*”¹⁴. Această primă scrisoare adresată lui Erasmus din Rotterdam este una destul de sumară, însă se remarcă stilul clar, concis, diplomatic, dar și colocvial al lui Olahus, care îl asigură de admirația pe care avea să i-o poarte de acum înainte: „*deși tu nu m-ai văzut niciodată la față, îmi ești atât de drag și atât de bine cunoscut din cărțile tale, pe care le țin ore întregi în mâinile mele, citind fără întrerupere, încât cel puțin în această privință nu m-aș putea socoti nedreptățit, chiar dacă mă compar cu cei care trăiesc zilnic cu tine și se bucură de fermecătoarea ta companie. [...] vei remarca tu însuși acest lucru și te vei convinge personal de stima pe care o nutresc față de tine, încă mai demult, pentru talentul tău divin și pentru virtuțile tale strălucite.*”¹⁵. De asemenea, după ce-i amintește și de prietenii comuni, de Ursinus Velius¹⁶ și de Henkellus¹⁷, Olahus își încheie scrisoarea, rugându-l să-l primească printre prietenii lui: „*Te rog fierbinte să primești respectul meu și să binevoiești a mă înscrie printre prietenii tăi, [...] eu] care te iubesc din tot sufletul meu.*”¹⁸. Din această zi avea să se întrezeze o tainică și neprețuită prietenie între secretarul reginei și marele învățat, prietenie ce avea să dureze și să se dovedească printr-o aleasă corespondență, până la moartea lui Erasmus, petrecută la 12 iulie 1536.

Scrisorile acestea – vreo 40 la număr – pe lângă faptul că ne oferă o oglindire fidelă a raporturilor dintre cei doi mari umaniști care n-au ajuns niciodată să se vadă, constituie și un document prețios și viu asupra acelor timpuri tulburi, „*document cu atât mai prețios, cu cât vedem pe un fiu al atât de disprețuit popor valah din acele vremuri, ajungând a se măsura printre bunii prieteni ai ilustrului flamand, stabilind astfel printre cei dintâi un contact între cultura occidentală și un vlăstar al Munteniei.*”¹⁹.

Corespondența dintre Olahus și Erasmus urmează a fi bogată în informații și sensuri. Astfel că la o săptămână după scrisoarea de la 1 iulie 1530, secretarul reginei Maria primește de la Friburg răspunsul epistolei, prin care acesta îl asigură că-i va înscrie numele său între cei mai aleși

¹² În deceniul al IV-lea din secolul al XVI-lea, luteranismul și alte curente religioase reformatoare erau în plină ofensivă împotriva catolicismului și a supremației papale

¹³ Maria CAPOIANU, *Nicolaus Olahus Europeanul*, cap. Desiderius Erasmus, Scrisoarea „*Nicolaus Olahus, tezaur de Alba, secretarul și consilierul Serenisimei Regine Maria, trimite salutări lui Erasmus din Rotterdam (Augsburg, 1 iulie 1530)*”, Fundația Culturală Libra, București, 2000, p. 136-137.

¹⁴ *Ibidem*, p. 136: „*Cartea ta i-a alinat de minune sufletul greu încercat de pierderea preaiubitului ei soț, a informat-o în chip savant care sunt virtuțile pe care trebuie să se fondeze și după care trebuie să se conducă văduvia și a făcut să-i sporească minunat reginei dragostea și bunăvoința față de tine.*” Aceste aspecte, probabil le știa și Erasmus, pentru că regina Maria corespundea destul de des cu acesta.

¹⁵ *Ibidem*, p. 137. A se vedea și M.H. H., dipl. XXV, Ippoly Arnold, p. 70.

¹⁶ Ursinus Gasparus Velius, originar din Silezia, istoric remarcabil, profesor și educator al fiilor lui Ferdinand I de Habsburg și un foarte bun prieten și corespondent al lui Nicolaus Olahus. Este autorul lucrării istoriografice „*De bello pannónico*” în care face o temeinică și complexă analiză a cauzelor interne și externe care au condus la înfrângerea Ungariei de la Mohaci (29 august 1526).

¹⁷ Însărcinatul cu afaceri al regentei Țărilor de Jos.

¹⁸ *Ibidem*, p. 137.

¹⁹ St. BEZDECHI, *Nicolaus Olahus – primul umanist de origine română*, Editura RAM, Aninoasa, Gorj, 1939, p. 76.

prieteni ai săi, „*acoperindu-i cu sărutări acest minunat suflet al preaomenosului Olahus*”²⁰: „*Și era o mare cinste să fii considerat ca prieten de acest om, pentru dobândirea amicitiei cărui se întreceau cele mai mari personalități ale timpului.*”²¹. Tot din această scrisoare se întărește faptul că Henkellus se bucură de o mare apreciere în fața lui Erasmus, elogiind adeseori în scrisorile sale pietatea și umanitatea „*prebunei*” regine, cu precizarea că din partea acesteia „*nu a primit niciun rând, nici scris de mână ei, nici de a altcuiva*” și să ierte „*scurtimea acestei misive*”, fiindcă este „*firav*” și „*scrie multora*”. Însă din motive politice și religioase coaliția împotriva turcilor nu s-a putut alcătui și nici Erasmus din Rotterdam nu va putea veni.

Corespondența dintre ei va continua cu scrisoarea din 20 septembrie 1530 de la Augsburg al lui „*Nicolaus Olahus către Erasmus din Rotterdam*”, unde acesta îl felicită din nou pentru „*alesele virtuți*” și mai ales pentru „*umanitate*”, fiind recunoscător că se gândește „*să-l înscrie printre distinșii prieteni*”: „*Prin umanitatea, virtutea și noblețea unică a sufletului tău încă mai demult ai meritat ca toți oamenii să te cultive, să te stimeze și să te venereze.*”²². Nici nu trece o zi că Nicolaus Olahus, la 21 septembrie 1530 îi va scrie din nou „*preadinstinsului domn Desiderius Erasmus, doctor în sacra teologie, domnului și prietenului preastimat*”, tocmai pentru a cere ca scrisorile acestuia să fie mai lungi și să desfete sufletul acestuia, atât de mult pribegit: „*De aceea, dragul meu domn doctor, îndeplinește ceea ce făgăduiești – că mă vei avea între prietenii de seamă și eu mă voi strădui ca tu să nu te rușinezi de prietenia mea.*”²³. De asemenea, îi reamintește de faptul că regina „*nutrește și acum clemență și pietate*” pentru alesele sale virtuți și îi promite că va purta cu grijă, cu toată străduința de care va fi capabil, ca această apreciere să „*devină tot mai mare*”. Interesantă este ultima frază a scrisorii în care Olahus scrie că atunci când Quirinus se va întoarce la dânsul cu scrisoarea că nu a plecat „*cu mâna goală*”, tocmai pentru a-și aminti de el „*ori de câte ori va prânzi sau cina*”, de unde deducem că i-ar fi dăruit niște tacâmuri argintate sau aurite. Prin însăși încheierea scrisorii, Olahus se considera ca parte a prietenilor lui Erasmus: „*Cu bine și iubește-mă și socotește-mă al tău*”.²⁴

În același timp, prestigiul lui Nicolaus Olahus a sporit în ochii contemporanilor săi în mod deosebit când în Dieta imperială din Augsburg și al surorii acestuia Maria, fosta regină a Ungariei, a rostit două strălucite cuvântări în favoarea coaliției și alungarea otomanilor. Însă la această adunare nu a venit Erasmus și nici un răspuns nu a trimis, astfel încât Dieta imperială s-a dizolvat fără să se fi luat vreo decizie politică importantă, deoarece debaterile au degenerat în certuri și înfruntări religioase. În contextul acesta, după câteva schimburi de politete, în învolburatul octombrie, Nicolaus Olahus primește o scrisoare de mângâiere de la Erasmus din Rotterdam, datată la 9 octombrie 1530 și scrisă la Friburg, în Brisgonia:

Dragul meu Nicolaus, este o mare mângâiere pentru mine faptul că se mai găsesc, totuși, câteva spirite sincere și cinstite în acest secol, care naște pretutindeni tot felul de monstruoziități din partea oamenilor, un secol în care credința, caritatea și umanitatea nu numai că îngheață, dar se pare că sunt definitiv omorâte și îngropate. Din existența acestor câteva spirite sincere și cinstite mi se înfiripă speranța că odată și odată tot se va închega mult râvnita generație de aur a

²⁰ Maria CAPOIANU, *Nicolaus Olahus Europeanul*, cap. „*Desiderius Erasmus*”, Scrisoarea „*D. Erasmus din Rotterdam către Nicolaus Olahus, tezaur de Alba, secretarul și consilierul Maiestății-Sale (Friburg, 7 iulie 1530)*”, Fundația Culturală Libra, București, 2000, p. 137.

²¹ St. BEZDECHI, *Nicolaus Olahus – primul umanist de origine română*, Editura RAM, Aninoasa, Gorj, 1939, p. 76.

²² Maria CAPOIANU, *Nicolaus Olahus Europeanul*, cap. „*Desiderius Erasmus*”, Scrisoarea „*Răspunsul lui Nicolaus Olahus către Erasmus din Rotterdam (Augsburg, 20 septembrie 1530)*”, Fundația Culturală Libra, București, 2000, p. 138.

²³ Maria CAPOIANU, *Nicolaus Olahus Europeanul*, cap. „*Desiderius Erasmus*”, Scrisoarea „*Preadinstinsului domn Desiderius Erasmus din Rotterdam, doctor în sacra teologie etc., domnului și prietenului preastimat, salutare (Din Augsburg, 21 septembrie, în anul Domnului 1530. Nicolaus Olahus al tău, Tezaur de Alba, secretarul și consilierul reginei etc.)*”, Fundația Culturală Libra, București, 2000, p. 139.

²⁴ *Ibidem*, p. 139.

muritorilor.²⁵

Așteptând această așa-zisă „generație de aur” a omenirii, Erasmus îi reamintește cu tristețe că a avut câțiva prieteni devotați și strâns legați de jurământul de credință, care păreau a-și da viața pentru binele obștesc, dar pe care acum îi suportă numai ca dușmani, „*chiar mai aprigi ca cei de moarte*”, fiindcă „*până într-atât au încetat să-i mai fie prieteni, încât au încetat să mai fie oameni*”²⁶. Și nici măcar amintirile „*vechilor legături de prietenie*” și „*înlesnirile făcute*”, nici „*respectul credinței*” și „*simțul umanității*” nu-i mai poate opri pe acești „*ticăloși*”. De aici se poate deduce și motivul pentru care nu a venit la Dieta imperială de la 1 octombrie 1530 de la Augsburg. Cu toate acestea, Erasmus îi mărturisește lui Nicolaus Olahus că vechii prieteni, care i-au rămas credincioși, îi sunt „și mai dragi”, această stare de fapt recomandându-i, în același timp, într-o măsură mai mare, pe cei noi, pe care-i va câștiga de acum înainte: „*Eu însumi m-am născut cu o fire deschisă și mă desfată prietenia oamenilor cinstiți, precum mi se pare că ești și tu, după cum am înțeles limpede și din scrisorile tale și din relatările prietenului meu Quirinus*”²⁷. Această prietenie sinceră și devotată este mărturisită în chip deplin de Erasmus:

Chipul lui Olahus s-a întipărit atât de adânc în sufletul meu, încât nu mai poate fi scos, sau șters, de acolo; mi-a făcut totuși o mare plăcere solitudinea ta stăruitoare, care îmi dau seama că pornește din preaplinul dragostei tale. Tot așa mi-au făcut plăcere lingura și furculița, pe care mi le-ai trimis, desigur, cu gândul că-l voi avea astfel comesean pe dragul meu Nicolaus Olahus și că voi putea spune totdeauna dragilor mei prieteni: acesta este iubitul meu Olahus, câtă vreme soarta ne va refuza bucuria de a conviețui.²⁸

Este subliniată și marea influență pe care Nicolaus Olahus o are prin „*fapte*” asupra reginei Maria, pe care o consideră „*bună și sfântă*” în purtările ei de principesă. Nu-i scapă acestuia nici faptul că ea se bucură de „*mare trecere*” pe lângă frații ei, împăratul Carol și regele Ferdinand, protectori ai umanistului Erasmus. Concluzia scrisorii este că „*cine se aseamănă, se împrietenește*” și că această competiție a prieteniei trebuie să se finalizeze prin stăruința puternică a amândurora.

Iar, în contextul aprigelor lupte dintre creștinătate și turci, Nicolaus Olahus nu ezită să-i scrie prietenului său despre „*cruzimea*” pe care a comis-o zilele trecute în Ungaria Mehmet-beg turcul, prefectul fortăreței Jaurinum²⁹, pierdută acum câțiva ani, „*spre nenorocirea creștinătății*”:

Căci se spune că Mehmet-beg, cu vreo zece mii de turci, pe care îi comanda, a ajuns atât de repede de la Jaurinum până la locul unde a făcut dezastru și prăpăd, încât a străbătut această distanță mai mare de cincizeci de mile ungurești³⁰ în circa șapte zile și a treut prin foc tot ținutul, pe care ai noștri îl numesc Țara lui Matei. Pe bărbații și tinerii, care erau mai robuști și mai viguroși – mai mult de cincisprezece mii de prinși – i-a trimis în Turcia.³¹

²⁵ Maria CAPOIANU, *Nicolaus Olahus Europeanul*, cap. „*Desiderius Erasmus*”, Scrisoarea „*Erasmus din Rotterdam către Nicolaus Olahus, tezaur de Alba, secretarul și consilierul Reginei Maria* (Dată în Friburgul Brisgoniei, la 9 octombrie 1530)”, Fundația Culturală Libra, București, 2000, p. 139.

²⁶ *Ibidem*, p. 140.

²⁷ *Ibidem*, p. 140.

²⁸ *Ibidem*, p. 140.

²⁹ Jaurinum, Arrabona, Raab, Győr – localitate fortificată în Ungaria situată la confluența râului Raab cu Dunărea. Numele actual este Győr.

³⁰ O milă ungurească este egală cu 8.534 metri.

³¹ Maria CAPOIANU, *Nicolaus Olahus Europeanul*, cap. „*Desiderius Erasmus*”, Scrisoarea „*Către Erasmus din Rotterdam*” (Augsburg, 13 octombrie 1530), Fundația Culturală Libra, București, 2000, p. 141.

Îi menționează, de asemenea, și faptul că turcii au făcut trei popasuri în niște sate ale lui Alexius Turzo³² și faptul că după plecarea lor, acesta din urmă a ieșit să vadă cu ochii lui „cruzimile săvârșite” de aceștia: „Când a ajuns la al doilea popas al lor, a găsit acolo peste cinci sute de copii măcelăriți: unii fuseseră tăiați cu paloșul, alții izbiți de pământ și înfiorat de cruzimea turcilor și cuprins de milă pentru copiii pe jumătate morți, a cules dintre ei cincizeci, care mai respirau încă, și așezându-i în două care, i-a trimis în tabăra sa de lângă Semthe³³, ca să poată fi readuși la viață prin vreo îngrijire.”³⁴ Dar ce-i mai demn de notat în această epistolă este că Erasmus din Rotterdam îl va socoti pe noul său prieten ca o „rara avis”, ca pe unul din puținii oameni ce pot fi sinceri și credincioși.³⁵ Expeditorul scrisorii conchide prin a elogia mărețele fapte de arme ale fiilor săi, care acum suportă „cumplita tiranie” și „o sclavie atât de grea” încât „nici ziua și nici noaptea nu este pusă la adăpost [țara] de jafurile și prădăciunile dușmanilor drepte credințe.”³⁶ Și la nici două săptămâni, la 25 octombrie 1530, Nicolaus Olahus, simțind nevoia apropierii și mai mult de prietenul său, îi va scrie „cu dragoste” câteva rânduri de mângâiere, răspunzându-i acestuia la prețioasele aprecieri:

Am citit și cu atenție și cu dragoste rândurile pe care mi le-ai adresat. Din ele am înțeles tulburarea sufletească de care se pare că ești extraordinar lovit și asta din cauza perfidiei prietenilor tăi, care trebuiau să-ți fie recunoscători. Nu-i de mirare, dragul meu Erasmus, că pe tine unul te îndurerează nelegiuirile și perfidia lor. Căci, deși se pot găsi mulți prieteni înzestrați cu virtute, cu cinste și cu alte daruri sufletești, totuși cât de mic este numărul unor astfel de prieteni față de mulțimea acelora, care sunt plini de răutate, de ticăloșie și de rea-credință. De aceea nu numai tu, ci aproape toți oamenii se pot plânge, pe bună dreptate, de prieteni necredincioși.³⁷

În același timp, Nicolaus Olahus îl asigură din nou de prietenia lui sinceră și de prețuirea neasămănată cu nicio altă comoară pe care i-o poartă în suflet: „De prietenia mea nu te vei căi, dacă voi fi înțelept. Mai ales că eu aflu în prietenia intimă cu tine atâta plăcere, că n-aș schimba-o cu nicio comoară.”³⁸ În aceeași scrisoare îi reamintește de situația Ungariei, „țară prosperă odinioară”, iar acum oprimată de multă supărare, tristețe și durere. Se teme, de asemenea, și de soarta regelui, care a înaintat cu vreo douăsprezece sau paisprezece mii de soldați până la Strigoni³⁹, tocmai pentru a-i alunga pe turci, numai că de câteva zile nu se mai știe nimic despre el: „De un singur lucru mă tem: să nu fie slăbit și înfrânt din cauza asprimii timpului și astfel forțele dușmanilor, care se pot afla în țara noastră, mai adaptabile la greutăți și mai bine aprovizionate, să se dovedească (Doamne ferește!) superioare.”⁴⁰ În același timp îl avertizează pe Erasmus de puterea turcilor care nu stă neapărat în strategie militară, ci mai ales în iuțeală, și că, până se hotărăsc principii imperiului să întreprindă vreo acțiune militară împotriva lor, ei „ar putea să treacă prin foc și sabie întreaga Germanie” și „eu mă tem mult

³² Judecător al Curtei Regale Ungare. Unul dintre corespondenții lui Nicolaus Olahus.

³³ Semthe-Sintava-Semtavia – Schintau – loalitate în Ungaria.

³⁴ Maria CAPOIANU, *Nicolaus Olahus Europeanul*, cap. „Desiderius Erasmus”, Scrisoarea „Către Erasmus din Rotterdam (din Augsburg, în 25 octombrie 1530)”, Fundația Culturală Libra, București, 2000, p. 141.

³⁵ A se vedea St. BEZDECHI, *Nicolaus Olahus – primul umanist de origine română*, Editura RAM, Aninoasa, Gorj, 1939, p. 76-77.

³⁶ *Ibidem*, p. 141-142.

³⁷ Maria CAPOIANU, *Nicolaus Olahus Europeanul*, cap. „Desiderius Erasmus”, Scrisoarea „Către Erasmus din Rotterdam (25 octombrie 1530)”, Fundația Culturală Libra, București, 2000, p. 142.

³⁸ *Ibidem*, p. 142.

³⁹ Strigonium / Esztergom – oraș străvechi, ridicat pe ruinele unui castru roman, sediul arhiepiscopiei catolice a Ungariei situat pe malul Dunării. Între 1544-1684 a fost ocupat de turci.

⁴⁰ Maria CAPOIANU, *Nicolaus Olahus Europeanul*, cap. „Desiderius Erasmus”, Scrisoarea „Către Erasmus din Rotterdam (din Augsburg, în 25 octombrie 1530)”, Fundația Culturală Libra, București, 2000, p. 142.

că profeția – când doi se ceartă, al treilea câștigă – se va verifica în vremea noastră din cauza dezbinărilor interne și a nepăsării principilor creștini”⁴¹. Îi reamintește de Dieta de la 1 octombrie 1530, unde se trăgea speranță că împăratul, regele și ceilalți principii ai Germaniei puteau să ia decizii pentru alungarea turcilor din Ungaria, fapt care nu s-a împlinit: „aproape toată consfătuirea s-a consumat în certuri și, sub pretextul apărării credinței și a religiei noastre, toate celelalte au fost neglijate, așa încât se poate spune că nu s-a tratat și nu s-a hotărât nimic temeinic în această consfătuire, afară doar de faptul că s-a stabilit să se pună la dispoziția Ungariei patruzeci de mii de pedestrași și opt mii de călăreți pentru viitoarea expediție generală împotriva turcilor, dar numai cu această condiție: dacă împăratul va fi pacificat Germania și îi va fi pus de acord pe principii în problema credinței”.⁴² Dar cum spiritele sunt atât de învrăjbite și atât de multe divergențe religioase există între ei, speranța eliberării Ungariei de sub ocupație otomană se prelungește. În finalul scrisorii, Nicolaus Olahus nu-și ascunde părerea că mai întâi trebuie să se rezolve aceste lupte interne, lăuntrice, ca mai apoi să se dobândească „pacea generală” și să se pornească în lupta împotriva păgânătății. Și cum răspunsul lui Erasmus din Rotterdam întârzie să apară, Nicolaus Olahus, la 18 noiembrie 1530, îi va trimite o a treia scrisoare, în care îi reamintește că au trecut treisprezece zile de când nu a mai primit nicio înștiințare sigură de la Buda, de unde „atârna toată salvarea” lor:

Acum de curând, după ce am auzit despre asediarea Budei, de la prima ciocnire am fost foarte siguri că vom cuceri acel oraș în scurt timp și că Ioan va cădea în mâinile noastre dimpreună cu ceilalți, care s-au închis în fortăreață. Acum, însă, ne-am pierdut orice speranță/ Și nu ne îndoiim numai de izbândă, însă din cauză ca ea întârzie atât de mult, ne temem ca nu cumva situația noastră în acel asediu să se înrăutățească. [...] Noi, însă, am prefera să cunoaștem din timp toate lucrurile, fie bune, fie rele, pentru ca în oricare din situații ar trebui prevăzut ceva, să ne putem îngriji din timp de acest lucru: dacă asediul ar avea șanse de succes, să ne bucurăm, iar dacă nu, să chibzuim, ca să luăm din timp toate măsurile posibile în privința căilor de acțiune și a remediilor care ar putea exista pentru toate aceste cazuri.

În finalul scrisorii, face apel la îndurarea divină, în a cărei mână se află „soarta tuturor muritorilor”: „Și dacă se va întâmpla să ieșim biruitori și fericiți, Lui trebuie să-i mulțumim, iar dacă vom fi năpăstuiți, trebuie să punem această nenorocire pe seama fărădelegilor noastre și s-o considerăm o pedeapsă, care pe drept ne-a izbit pentru păcatele noastre.”. În același timp, Nicolaus Olahus, considerându-și mentorul și prietenul „cel mai învățat dintre contemporani”, îi cere acestuia să-l lămurească în toate aceste probleme sociale și religioase, făcându-l vrednic de iubirea lui. Aceasta avea să fie ultima scrisoare datată din anul 1530 și scrisă la Augsburg, fiindcă Nicolaus Olahus avea să se mute mai întâi la Ratisbona și apoi să stea la Bruxelles. Această peregrinare a avut loc datorită faptului că regele Carol Quintul o numise pe regină regentă, în locul mătușii sale Margareta, decedată în 1530.

La Bruxelles, exilatul Olahus s-a simțit, cel puțin la început, mai străin și mai dezolat decât în peregrinările lui anterioare.

În februarie 1531, îngrijorat, că Erasmus din Rotterdam nu-i mai răsunde la scrisori, Nicolaus Olahus, îi va scrie unui prieten că regina intenționează să-l ia cu el în Țările de Jos, unde Maria de Habsburg, fosta regină a Ungariei, avea să asigure regenta, urmându-i mătușii sale, Margareta de Austria. Însă, după numai trei zile își anunță pe același prieten că soarta i-a fost pecetluită, decizia aparținându-i reginei, pe care n-o putuse convinge să renunțe la serviciile lui. Și, înfruntând neajunsurile unei călătorii grele, îl anunță pe același prieten, la 21 martie 1531, sosirea la Gand. Primele impresii sunt dezagreabile:

...obiceiurile oamenilor sunt diferite de ale mele. Ai impresia că toate se simulează și se disimulează. Multe se făgăduiesc din gură, puține se împlinesc prin faptă. Se salută cu bucurie,

⁴¹ *Ibidem*, p. 142-143.

⁴² *Ibidem*, p. 143.

dar în fundul sufletului nutresc cu totul alte sentimente... Se ține seama, mai degrabă, de folosul personal decât de prietenii trainice și de milă față de aproapele tău... Nici ei nu mă înțeleg pe mine, nici eu pe ei și astfel îți poți da seama singur câtă nenorocire aduce omului strămutarea.

La 25 Martie 1531 Olahus îi va scrie din nou lui Erasmus despre grijile, ostenele și ocupațiile acestuia care se zbate alături de regină la curțile principilor și despre cât de nesigură este șederea lor într-un singur loc și să-l ierte pentru „*tăcerea de până acum*”. În același timp, face un rezumat al corespondenței lor de până acum, reamintindu-i de „*monstruoșitățile omeniești*” care i-au provocat multă și îndelungată suferință: „... *în acest secol [...] nu mai are trecere acum nici caritatea, nici umanitatea, că prietenii sunt false, că mulți, pe care i-ai socotit prieteni credincioși, cărora le-ai făcut bine și care trebuiau să-ți fie recunoscători, lăsând la o parte orice urmă de omenie, s-au lepădat de tine în mod rușinos și din prieteni ți-au devenit dușmani de moarte*”.

În această perioadă de mari lupte interne, Nicolaus Olahus îl asigură că nu e de mirare că și oamenii se schimbă, deși „*statornicia celor buni este întotdeauna aceeași*”, așa cum și virtuțile, umanitatea și bunăvoința dintre oameni nu se schimbă, și ajunge la concluzia că „*soiul ăsta de oameni mai bine nu se naște, sau mai bine murea înainte de a-și schimba moravurile!*”. În același timp, îl îndeamnă să nu se amărăscă din cauza acestei nestatornicii a oamenilor, ci mai degrabă să se bucure că el este „*un astfel de om, pe care Dumnezeu vrea să-l înalțe chiar față de cei care au fost ingrați, și prin ei Dumnezeu vrea să facă încă și mai strălucită răbdarea ta în ochii celorlalți*”. Și dacă, în urmă cu aproape un an îi trimisese în dar „*o lingură și o furculiță*”, îi reamintește că acestea au scopul de a-i reaminti că în lipsa lui, acestea, vor fi folosite de fiecare dată la mesele de prânz și seară, când prietenii se adună împreună. Și, chiar dacă va rămâne doar ca un simplu oaspete, să aibă răgazul necesar în a-i scrie mai des și să-i ofere „*servicii prietenești*”.

CONCLUZII

În totalitatea corespondenței celor doi se evidențiază o comunitate de idei și preocupări, dragostea față de promovarea adevărului și o statornică încredere în posibilitățile omului de a făuri o lume mai bună. Pentru umaniștii secolului al XVI-lea și pentru prietenii lui Olahus, scrisoarea reprezenta mijlocul de comunicare totală și chiar o paradigmă în sine a întreținerii unei prietenii la îndepărtare, iar în acele vremuri această relaționare îi ajuta pe umaniști să-și unească sufletele într-o prietenie sinceră și devotată. Corespondența lor denotă adevăruri istorice și situații ascunse în societate, lăcomia și reaua credință a papilor, rivalitatea dintre Franța și Spania și ceea ce îi provoca multă suferință lui Erasmus era primejdia otomană și venalitatea feudalilor. Și cu toate că cei doi nu s-au văzut niciodată, între „*inegalabilul*” olandez și argeșeanul-sibian Olahus s-a statornicit o prietenie exemplară, atestată de vasta lor corespondență. Aceasta are un ton amical, de la egal la egal, este plină de confidențe și intimități, prințul umaniștilor sfârșind prin a stabili că numele de „*Olahus*” este identic cu noțiunea de „*prietenie*”: „*Raporturile lui Erasmus cu secretarul și consilierul de la curtea regală din Bruxelles le-a caracterizat el însăși prin cuvintele: Olahus! În acest nume sunt cuprinse toate binefacerile prieteniei!*”.

BIBLIOGRAPHY

- BEZDECHI, Ștefan, *Nicolaus Olahus – primul umanist de origine română*, Editura RAM, Aninoasa, Gorj, 1939
- CAPOIANU, Maria, *Nicolaus Olahus Europeanul*, Fundația Culturală Libra, București, 2000
- OLAHUS, Nicolaus, *Correspondența cu umaniștii batavi și flamanzi*, Cuvânt înainte,

antologie, note și bibliografie de Corneliu Albu, Editura Minerva, București, 1974
ROERSCH, Alphonse, *La corespondance de Nicolaus Olahus*, Gand, 1904

THE CLASSICAL FRIENDSHIP BETWEEN CICERO AND ATTICUS

Olesea Țurcan (Panciuc)

PhD. Student, University of Pitești

Abstract: Cicero's letters to Atticus are some of the most valuable documents that the antiquity left us, mirroring the most divers aspects of Roman life, and also the impulse of some strong emotions caused by the friendship between the two Coryphei of Antiquity. By their style and the pluralism of the topics dealt with, of the statements and doubts, the explosions of joy or the laments, the letters reveal the authenticity of the moment when they were written. This complexity caused by evoking the features of the economic, political, social, legal, moral and literary life reflects exactly the subjective vision of the two diplomat and speaker friends.

Key words: letter, Antiquity, friendship, speaker, Roman life, legal life.

Corespondența dintre marii umaniști relevă nu numai relatarea unor evenimente sociale, economice, politice și culturale, ci și o prietenie sinceră și devotată, cel mai elocvent exemplu al paradigmei prieteniei umanismului clasic este aceea dintre Atticus și Cicero. Pentru aceștia, corespondența a însemnat o măsură în tot și în toate, o măsură impusă în paralel cu celebrele „*Epistulae ad Atticum*”¹. Sigur că această comparație este stimulată „*de genul proxim al scrierii*”, cel epistolar, care, mizând pe sinceritatea comunicării, nu revendică priorități formale, ceea ce ne duce la ideea că „*între cei apropiați nu contează strălucirea formei, ci profunzimea comunicării*.”². Aceste scrisori ale lui Cicero către Atticus constituie unul dintre cele mai prețioase documente pe care ni le-a transmis Antichitatea, în care se oglindesc cele mai variate aspecte ale vieții romane, dar și imboldul unor puternice emoții provocate de prietenia dintre

¹ Au fost tipărite după moartea lui Cicero și s-au transmis sub forma colecției: *Epistulae ad Atticum* (16 cărți). Pe lângă acestea s-au mai păstrat alte trei colecții: *Epistulae ad familiares* (16 cărți), *Epistulae fratrem* (3 cărți) și *Epistulae ad Brutum* (2 cărți). S-au pierdut însă scrisorile adresate către Pompei, către Cezar, către Cato etc. Prima scrisoare cunoscută datează din anul 68 î.e.n. De la Cicero ne-au parvenit 864 scrisori, dintre care 774 au pornit de la el, dar, după toate probabilitățile, un număr egal de scrisori s-au pierdut. În ceea ce privește constituirea și publicarea lor, au existat mai multe teorii printre care cele ale lui B. Naeke, care susține că fiecare dintre posesorii de scrisori ai lui Cicero le-ar fi editat, iar colecția pe care o cunoaștem acum sub titlul *Ad familiares* este de fapt o selecție a diferitelor colecții publicate separat de diferiții posesori ai scrisorilor lui Cicero. După părerea lui L. Gurlitt, această colecție cuprinde cele șaptezeci de scrisori despre care Cicero scrie lui Atticus că le are Tiro etc. A se vedea B. Naeke, *Historia critica*, M. Tullii Ciceronis, Bonn, 1861; L. GURLITT, *De M. Tullii Ciceronis epistulis*, Göttingen, 1879. C. Bard, încercând să lămurească, contradicția dintre numărul 70 de scrisori și 16 cărți de scrisori, câte numără colecția, propune ca în loc de scrisori să se citească – *volumina* – deci Cicero ar fi compus 70 cărți de scrisori, dintre care nu ne-au mai parvenit decât un număr de 16 (a se vedea C. BARD, *Zur Provenienz in Ciceros Briefen ad familiares*, Hermes, 1897). Schanz-HOSIUS, socotește teoria lui Bard neverosimilă (a se vedea Schanz-HOSIUS, *Geschichte der römischen Literatur*, I, 1927, p. 482). O ediție românească din care, dealtfel, vor fi și preluate citatele este: *Cicero. Opere*, 3 volume, ediție îngrijită de G. GUȚU, București, Editura Univers, 1973.

² Petru PISTOL, *Contexte clasice*, Universitaria, Filologie, Editura Paralela 45, Pitești, 2005, p. 35. A se vedea și Marcus Tullius CICERO, *Epistulae ad Atticum*, vol. I, Versiunea Românească, Colecția „Ovidianum”, f.a., prezentarea profesorului Constantin POPESCU-MEHEDINȚI, p. 3: „*Epistulae ad Atticum*” este în primul rând un „*adevărat roman istoric al evenimentelor petrecute într-una din cele mai tumultuoase epoci ale istoriei romane, cum sunt: luptele pentru democrație, conflictele sociale acute, luptele sclavilor pentru dreptul social la viață și libertate*.”. În același timp, cartea reprezintă și un important document istoric și lingvistic, un adevărat tezaur de informare și documentare despre destrămarea republicii romane.

cei doi corifei ai Antichității. Cei doi oratori se destăinuiau cu o totală sinceritate rezultată din dezordinea firească a ideilor, din expresiile familiare, din lipsa oricărui corset al conviețuirii oficiale ale diplomatului sau ale literatului. Prin stilul lor și prin multiplicitatea subiectelor tratate, a afirmațiilor și îndoielilor, exploziilor de bucurie sau a tânguierilor, scrisorile dezvăluie prin farmecul lor, autenticitatea momentului sub imperiul căruia au fost scrise. Această complexitate provocată de evocarea particularităților vieții economice, politice, sociale, juridice, morale și literare, oglindește întocmai viziunea subiectivă a celor doi prieteni diplomați și oratori.³

În scrisorile adresate lui Atticus – corespondența începuse încă din anul 68 î.e.n., Cicero își va dezvălui sentimentele de amărăciune și de neputință în fața vicisitudinilor vieții. Cuprinsul scrisorilor sale este foarte variat, pornind de la simpla comunicare, continuând cu îndemnul prietenesc sau cu rugămintea solemnă și ajungând până la scrisoarea cu un pronunțat caracter politic, care, adesea, era multiplicată și distribuită aceloră asupra cărora trebuia să exercite un efect. Iar dacă conținutul lor era destul de variat, structura scrisorii sale este, așa cum era pentru toți romanii, fixă, sau aproape fixă, fiindcă adesea se produceau anumite abateri de la forma oficială.⁴ Și cum Atticus făcea parte dintr-o familie ecvestră, primind o aleasă educație, îndeosebi literară, acesta era apreciat de Cicero pentru memoria sa fantastică, pentru că reținea și reproducea cu fidelitate cele auzite. Îndeosebi de fermecătoare era și pronunțarea firii lui, care-l impusese în societatea civilă a vremii ca un literat școlit la Atena, acolo unde a rămas până în jurul anului 65 î.e.n. În timpul șederii sale la Atena, ne spune Nepos, Atticus a ajutat pe atenieni cu bani, fără să le ceară dobânzi mari, dar le cerea să fie punctuali la scadență, pentru a nu se îngrămădi prea mult cu datoriile. Legătura cu Cicero survine și din faptul că Quintus Cicero avea să se căsătorească cu Attica, sora lui Atticus, legătură care a cimentat relațiile de prietenie dintre cei doi. Atticus, spre deosebire de prietenul său, care călătorise prin Orient în jurul anului 75 î.e.n., avea să ducă un *honestum otium*, vâzându-și proprietățile lui și cultivând artele și literatura, întreținând relații de prietenie cu atâtea personalități ilustre ale vremii. Atticus era un optimat din punctul de vedere al convingerilor politice, dar n-a părăsit Roma, de unde avea să-l țină la curent cu toate evenimentele pe Cicero. Un lucru remarcabil a fost faptul că după înfrângerea lui Antonius la Mutina, nu s-a asociat cu dușmanii, ci i-a ajutat rudele în suferință⁵, a asistat pe Fulvia, soția lui Antonius, când aceasta avea un proces⁶, iar lucrul acesta îl făcea din umanitate, fiindcă nimeni nu mai credea că Antonius avea să mai joace un rol important în viața Romei. Acesta nu a cumpărat case, avea sclavi puțini, pe care-i învăța diferite meșteșuguri.⁷ Era elegant, fără să fie excentric sau exagerat de elegant, iar la masă avea numai sclavi, care citeau din diferite opere.⁸ Nu a avut grădini, nici vile, nu mințea și se ținea de făgăduieli cu sfințenie. Aceste informații sunt relatate de Cornelius Nepos. În schimb, Carcopino încearcă aceste calități ale lui Atticus să le transforme în defecte: acesta pune moderația în felul de a trăi a lui Atticus pe seama avariției, pe seama lașității și egoismului. Dar în fond Atticus, după cum reiese și din corespondența cu Cicero, a dovedit o profundă cunoaștere a oamenilor, iar viața lui a fost o confirmare a dorinței sale de a trăi departe de orice tulburări și în deplină prietenie. Ca exemplu rămâne scrisoarea a șaptea (b) din cartea a III-a, adresată lui Cicero: „*Quod ad vitam me vocas unum effices, ut a me manus absteineam, alterum*

³ A se vedea F. FERRERO, *Grandeur et décadence de Rome*, traducere franceză după *Grandezza e decadenza di Roma*, Paris, 1904-1908, 6 volume, mai ales volumul al II-lea; T. RICE HOLMES, *The Roman Republic*, Oxford, 1923; Block-CAROPINO, *Des Gracques à Sylla*, Paris, 1940.

⁴ La romani, scrisoarea începea cu salutarea adresatului, care prilejuia și cunoașterea trimițătorului și a adresatului. De exemplu: Cicero salută pe Atticus. După salutare, urmează cuprinsul, iar scrisoarea se termină cu o urare de sănătate, exprimată de verbul – *vale* – „*fii sănătos*” și cu data când a fost expediată.

⁵ *Epistulae ad Atticum*, IX, 3.

⁶ *Epistulae ad Atticum*, IX, 4.

⁷ *Epistulae ad Atticum*, XIII, 1 – XIII, 3.

⁸ *Epistulae ad Atticum*, XIV, 1.

non potes, ut me non nostri consilii vitaeque paenitea.”⁹ Atticus nu încetează să-l ajute pe Cicero, citindu-i discursurile și făcând numeroase observații: „*Quid multa? Totum hunc locum, quem ego varie meis orationibus quarum tu Aristarchus es, soleo pingere, de flamma, de ferro nosti enim illas lecythos valde graviter pertexui.*”¹⁰

În anul 45 î.e.n., când Cicero se credea exclus de la viața politică și suferea amarnic, Atticus îl consola, arătându-i că poate să desfășoare o activitate de casă: „*Sed domus est, ut ais, forum. Quid ipsa domo mihi opus est carenti foro? Occidimus, occidimus, Attice, jam pridem nos quidem, sed nunc fatemur, postea quam unum, quo tenebamur, amisimus.*”¹¹ Această frază ilustrează diferența de concepție despre viață a celor doi prieteni: în timp ce Cicero suferea amarnic din pricina lipsei de libertate pe care o instaurase puterea lui Caesar, pentru Atticus casa putea să fie foarte ușor o consolare.

Correspondența dintre cei doi relevă nu numai lumina de prietenie și calitățile oratorice și morale, ci și evidențierea unei infinități de realități și evenimente economice, sociale și politice la care au participat sau doar au asistat, pe care aveau să le sublinieze Plutarh, Boissier, Ciaceri și Constans. Plutarh,¹² în calitatea lui de moralist, caută să îndepărteze toate acele defecte ale lui Cicero, care l-ar pune într-o lumină urâtă. Astfel că în „*Viața lui Cicero*”, biograful din Cheronea laudă inteligența precoce a copilului Cicero, arată cinstea de care a dat dovadă ca cvestor în Sicilia, inserând anecdota în care se spune cum un prieten, nebănuind că la vârsta aceea Cicero ocupa importanta funcție de cvestor. De asemenea, acesta va arăta că Cicero ducea o viață „*neconstrânsă și cumpătată*”, subliniind cinstea de care se bucura ca *praetor*, ca predicator al puterii cuvântului. Tonul acestei apologii se vede în lucrarea „*Cicero și prietenii săi*”, scrisă de învățătul francez, G. Boissier la Paris, în anul 1865: „*Cea mai bună cale de a-l apăra pe Cicero este să ne amintim în ce timp a trăit și cât de puțin era făcut pentru acest timp... Evenimentele, mai puternice decât el, îi încurcau în fiecare clipă planurile și se jucau cu voința lui șovăielnică... Am ajuns, în istoria vieții sale, la unul dintre acele momente penibile, când el sacrifică onoarea pentru liniștea sa; să nu fim prea severi cu el și să ne amintim că mai târziu el a sacrificat nu numai liniștea, ci chiar viața sa pentru onoare.*”¹³ De altfel, G. Boissier¹⁴ afirma meritul lui Cicero de a se fi ridicat contra tiraniei, pe care avea să o instaureze Caesar și pe care o vedea încărcată în regimurile despotice orientale, de a fi dat lupta pentru libertate, chiar dacă această libertate era numai o umbră. Și, cu toate că Cicero se înșelase în acest sens, totuși libertatea nu murise.

Cu toate acestea, Gaston Boissier afirma că „*Scrisorile sunt o formă semnificativă de exprimare a conștiinței de sine, oglindă, rareori aburită, în care veacul și oamenii săi se privesc cu luciditate sau doar cu orgoliu. [...] A-și scrie înseamnă nu numai o cale de transmite promptă a noutăților, ci mai ales o formă de regăsire și de auto-exprimare în liniile mereu mișcătoare ale dialogului.*”¹⁵ Prin acestea Boissier va prezenta punctul de vedere al savantului specialist și al psihologului literat, atent la toate nuanțele inefabilului greu de încadrat în rigurile

⁹ *Epistulae ad Atticum*, III, 7, b: „În privința faptului că mă îndemni să trăiesc, nu vei face decât să mă determini să nu mă sinucid, dar nu mă poți determina să nu-mi pară rău de felul cum am judecat și am acționat.”. Este îndemnul lui Atticus oferit lui Cicero din timpul exilului.

¹⁰ *Epistulae ad Atticum*, I, 14, 3: „Ce să-ți mai spun, tot acest loc comun pe care eu îl grăiesc de obicei în cuvântările mele – a căror Aristarch ești – despre flăcări, despre sabie – cunoști cutiile mele cu parfum – le-am ținut foarte bine.”.

¹¹ *Epistulae ad Atticum*, XII, 23, 1: „Dar, zici tu, casa este forul. La ce-mi folosește casa, când sunt lipsit de for? Am murit, am murit, Attice, demult, dar abia acum o mărturisesc, după ce am pierdut singurul lucru care mă mai ținea.”.

¹² A se vedea PLUTARCHUS, *Vieți paralele.*, vol. IV, trad. prof. Nicolae BARBU, Editura Științifică, București, 1969.

¹³ Gaston BOISSIER, *Cicero și prietenii săi*, traducere de Nicolae Steinhart, București, 1977, p. 256.

¹⁴ Marie Loius Antoine Gaston BOISSIER (1823-1908) este cel mai cunoscut cercetător al antichității romane, profesor de retorică și de literatură latină, director de studii la Ecole des Hautes Etudes, membru al Academiei Franceze, scriitor și critic literar, care s-a ocupat în mod special de analiza operei lui Cicero. A se vedea Gaston BOISSIER, *Cicéron et ses amis*, ediția a VII-a, 1884, ediția a X-a, 1895, ediția a XII-a, 1902, ediția a XVI-lea, 1912 și alte ediții în 1923, 1926...

¹⁵ Gaston BOISSIER, *Cicero și prietenii săi*, traducere de Nicolae Steinhart, București, 1977, p. 7.

unei definiții. Acesta va încerca să prezinte prietenia sub paradigma umanismului clasic și să constate dacă Cicero și Atticus din scrisori sunt ei în realitate și dacă scrisorile lor vorbesc despre caracterul lor real.¹⁶ De altfel, Boissier adevărește premisa lui Maurois, susținută într-o conferință la Cambridge, că eroii săi sunt personalități complexe, că umbrele vieții și temperamentului lor căpătă coerență doar prin raportare la lumina aceleiași vieți – prietenia.

Or, această căutare îndrăznească a adevărului tinde către obiectivitate, în timp ce intenția se interpune nobilelor justificări ale așa-numitei „sacrificări ale onoarei”. Și cum vigoarea marilor personalități este supusă și ea trecerii ireversibile a timpului, această reîntoarcere gravează sublim pecețile unor cadre fixe ale unei biografii ce justifică motivul profund al meditației asupra prieteniei lor. În timp ce Atticus se dovedea a fi un *enigmatic bancher* și iubitor al artelor în care Montaigne vedea exemplul clasic de om care prin meditație și reclusiune se salva din naufragiul universal, Cicero îi vorbea ca și cum ar vorbi cu el însuși. Atticus era un foarte bun cunoscător al limitărilor firii umane, reușind de fiecare dată să ocolească cu multă diplomatie capcanele lașității dar și tentațiile curajului, devenind confidentul de seamă al lui Cicero: „Nevăzute, dar atât de tainice corespondențele susțin unitatea acestui celebru triumvirat al prieteniei (Cicero, Atticus, Brutus) dramatic unit și despărțit de rostogolirea istoriei.”¹⁷ Ca și Atticus, Cicero își va regăsi liniștea în artă și lectură, îmbrăcându-se cu adevăratele prietenii, luptând și răspunzând de soarta și liniștea Cetății. Sub această povară, el va fi martor al atâtor lupte ale secolului. Lui i se va adresa cu imperative dovezi de prietenie Pompei și chiar Cezar, care îl vor ruga în dese rânduri să se întoarcă la Roma, tocmai pentru a se folosi de „sfatul său cuminte”, de influența sa și de prestigiul său. Or, la această intersecție a pasiunilor politice ale timpului, Cicero a fost revendicat pe rând de partidele aflate într-o necruțătoare dispută, și de aceea el tot fugea cu acea deznădejde care străbătea cele mai adânci urme de curtoazie: „Sper și vreau să cred, ținând seama de înțelepciunea ta minunată și fără seamăn, că aș dori să discuți cu mine despre liniștea, pacea și buna-înțelegere dintre cetățeni, și în privința aceasta, socotesc că firea și poziția mea ar fi destul de potrivite.”¹⁸

În același timp, Cicero îi admira „geniul, gustul și caracterul” lui și al amicului comun Marcus Iunius Brutus, despre care avea să scrie William Shakespeare și Voltaire. Tot ceea ce-i scrie se prezintă pe atât de liber și de firesc, încât lesne este de înțeles că expresia lui – *fulmina verborum* – seamănă cu o pledoarie deschisă, amicală, și nu cu o cuvântare politică.¹⁹ Numai Atticus era privilegiat: primea uneori câte trei scrisori în aceeași zi. E drept că le scria pe unde putea, la plimbare, pe șosele, atunci când călătorea. Iată deci, că ceea ce place în scrisorile lui este tocmai faptul că ele exprimă cel dintâi impuls al simțămintelor sale, fiindcă nu-și acordă timp pentru a le „cosmetiza” sau pentru a se deghiza în nefiresc: „missus est sanguis invidiae sine dolore” („sângele urii s-a scurs fără durere...”).

Pe de altă parte, dragostea de singurătate pune într-atâta stăpânire pe el, încât nu se socotește niciodată îndeajuns de izolat. În corespondența sa cu Atticus, îi va scrie că vila lui a devenit o „promenadă publică” în care dă de „cei mai plictisitori oameni din lume”, de Sebosus și de Arrius. În același timp, își arată dorința de a se reîntoarce în „prea frumosul munte al patriei sale”, în leagănul copilăriei: „In montes patrios et ad incunabula nostra.”²⁰ Este momentul când îl surprindem pe Cicero în ipostaza gânditorului, care se întreabă cu mâhnire sub piatra filosofală a lui Aristotel „Quando vivemus?” („Când avem oare să trăim?”). Sunt surpinse și aceste lamentări sfioase, în curând înăbușite de zgomotul și vălmășagul luptelor. El se avântă prin discursuri închegate împotriva lui Clodius, prin înțepăturile cele mai aprige ale

¹⁶ A se vedea FORSYTH, *Life of Cicero*, Londra, Murray, 1864; ABEKEN, *Cicero in seinen Briefen*, Hanovra, 1835.

¹⁷ Gaston BOISSIER, *Cicero și prietenii săi*, traducere de Nicolae Steinhart, București, 1977, p. 9.

¹⁸ Gaston BOISSIER, *Cicero și prietenii săi*, traducere de Nicolae Steinhart, București, 1977, p. 10.

¹⁹ *Epistulae ad familiares*, XV, 17.

²⁰ *Epistulae ad Atticum*, II, 15. A se vedea și Marcus Tullius CICERO, *Epistulae ad Atticum*, vol. I, Cartea a II-a, Scrisoarea 15, Versiunea Românească, Colecția „Ovidianum”, f.a, p. 125: „munții părintești și la leagănul copilăriei mele”.

retoricii și nu-și iartă candidații care se înfierează fără scrupule: *judicios quos fames magis quam fama commouit.*²¹ Însă, pentru faptul că avea obiceiul de a se supune impresiilor de moment și de a se schimba o dată cu ele, tonul scrisorilor lui Cicero către Atticus diferă de la o scrisoare la alta. Fraza dulce și armonioasă, ce denotă un echilbru sufletesc perfect se schimbă într-o frază fără tranziție, maiestuoasă și biruitoare, în care sunt folosite expresii pompoase precum: *fortissimus, prudentissimus*, etc.²² Și, deși nu se adresează decât credinciosului său Atticus, se pare că se aude un ecou al solemnelor cuvântări pe care tocmai le-ar fi rostit în fața senatului sau în fața poporului. Acesta nu înfruntă primejdiile, ba chiar le uită, dar atunci când întâlnește vreo persoană speriată, de grabă îl cuprinde și pe el groaza și, de îndată, i se schimbă și lui stilul: se însuflețește, se înfierbântă; jalea, spaima și emoția îl ridică dintr-odată la elocvența cea mai înaltă.²³ Această constatare îl va face pe Gaston Boissier să afirme:

Oamenii perfecți nu există decât în romane. Binele și răul sunt tot atât de intim amestecați laolaltă în firea umană încât rareori dăm de unul fără a da și de celălalt. Caracterele cele mai ferme au slăbiciunile lor; în cele mai frumoase fapte intră motive care nu sunt totdeauna spre cinstea făptuitorului; afecțiunile noastre cele mai alese nu sunt cu totul scutite de egoism; îndoielile, bănuielile jignitoare tulbură uneori prietenii cele mai trainice.²⁴

Or, pe prudentul Cicero îl îndeamnă acest „*foc al impresiilor*”. Cuvântul ori condeiul lui relevă nu numai consistența gândurilor, ci și slăbiciunile de-o clipă, violențele scurte, dar care se potolesc de îndată în urma impunerii unei rațiuni temperamentale. Acesta consemna rezultatul reflecțiilor și studiilor sale, ca un înflăcărat și susținător al filosofiei platoniene care ținea în toate *absolutul*. Filosofia sa speculativă îl va ajuta să vorbească cu mult respect despre regalitate, prin aceasta el înțelegând *un fel de cârmuire patriarhală* și chiar *primitivă*, dar bazată pe virtuțile dreptății și adevărului.²⁵ De multe ori se plângea binevoitorului Atticus de neajunsurile familiale, de faptul că „*rănilor-i sunt proaspete*”, încât „*nu le putea atinge fără a le face să sângereze*”.²⁶

Prietenia dintre Cicero și Atticus a ținut fără întreruperi și fără vremuri tulburi, până la moarte. În caz de absență, oricât de scurtă, își scriau și, dacă se putea, nu numai o singură dată pe zi. Aceste scrisori, unele scurte, spre a evoca la repezeală o amintire comună, altele lungi și destul de chibzuite, când evenimentele trebuiau a fi dezbătute mai pe larg. Scrisorile acestea conțin întreaga lor viață. Cicero le-a caracterizat cum nu se poate mai bine când a spus: „*A fost o conversație între noi doi.*”²⁷ Or, publicând scrisorile amicului său, Atticus s-a ferit de-a le adăuga pe ale sale, și asta, probabil, că nu dorea să i se poată descoperi prea ușor sentimentele, în timp ce prudența lui încerca să ascundă publicului părerile-i secrete și să împiedice accesul la viața lui intimă. Dar, oricât de mult a voit să acopere acest ascunziș sufletesc, voluminoasa corespondență purtată cu Cicero va evidenția strânsa prietenie cu acesta. Atticus a trecut prin trei războaie civile, a văzut Roma cotropită de patru ori de diverși stăpâni și măcelurile reluate după fiecare nouă victorie, ba mai mult, acesta, la întrebarea, „*Ce-ai făcut în timpul teroarei?*”,

²¹ *Epistulae ad Atticum*, IV, 15. A se vedea și Marcus Tullius CICERO, *Epistulae ad Atticum*, vol. I, Cartea a IV-a, Scrisoarea 15, Versiunea Românească, Colecția „Ovidianum”, f.a, p. 184-186.

²² A se vedea Pierre GRIMAL, *Cicero*, Editura Pergam, Colecția Clasic, Puchenii Mari, 2011.

²³ *Epistulae ad Atticum*, VII, 9. A se vedea și Marcus Tullius CICERO, *Epistulae ad Atticum*, vol. I, Cartea a VII-a, Scrisoarea 9, Versiunea Românească, Colecția „Ovidianum”, f.a, p. 266-267.

²⁴ Gaston BOISSIER, *Cicero și prietenii săi*, traducere de Nicolae Steinhart, București, 1977, p. 28.

²⁵ Ca și Aristotel, Cicero accepta instituția în sine și o găsea legitimă.

²⁶ *Epistulae ad Atticum*, XII, 22. A se vedea și Marcus Tullius CICERO, *Epistulae ad Atticum*, vol. II, Cartea a XII-a, Scrisoarea XXII, Versiunea Românească, Colecția „Ovidianum”, f.a, p. 404-405: „*De altfel acestea sunt suferințele morale, pe care nu le poți atinge fără un dureros geamăt.*” Cicero în această scrisoare, datată la 18 martie 45 î.e.n. de la Astura, îi cerea lui Atticus să-l tempereze, fiindcă numai el putea să descopere adevărul.

²⁷ Gaston BOISSIER, *Cicero și prietenii săi*, traducere de N. Steinhart, Editura Univers, București, 1977, p. 117.

îi va răspunde modest: „- *Ce-am făcut? Am trăit.*”²⁸ Atticus a trăit aceste vremuri tulburi, dar n-a trăit umil, neștiut, refugiindu-se în cine știe ce oraș mai îndepărtat, ci a stat la Roma în plină lumină. Și cu toate că și-a dorit să trăiască departe de toate treburile politice și de partide, acesta nu a putut niciodată să se declare neutru, fiindcă lumea îi asocia numele cu tradiția familiei. În același timp, el este unul dintre primii învățați ai vremii care i-a măgulit pe atenieni prin faptul că și-a arătat în mod fățiș admirația pentru literatura și arta Greciei. În schimb, Cicero era un om de stat, căruia i se cădea să vădească înțelepciunea romană.

Pe de altă parte, Atticus avea să devină un adevărat editor pentru Cicero, și dat fiind faptul că operele prietenului său se vindeau bine, s-a nimerit ca prietenia aceasta, atât de plăcută inimii sale, să se concretizeze și cu scopul său – acela de a se îmbogăți.²⁹ Iar, la drept vorbind, această îndeletnicire putea fi măturisită prin faptul că nu era interzis unui iubitor de literatură să fie și tipograf; dar Atticus avea deprinderea unei vieți dincolo de mofturi.³⁰ Și, totuși, o asemenea îndeletnicire nu era potrivită unui învățat, dar îl ajuta să păstreze legătura cu cei mai înțelepți învățați ai vremii. Acesta avea grijă să nu se arate mult prea fățiș interesat de bogăție, întrucât Cicero, într-una dintre scrisori „*îl ia în zeflema*”, când asediul orașului Sicion avea drept cauză „*debitorii îndărătnici*”.³¹ Or, pentru a se ține departe de vreo adeziune politică, Atticus nu invocă nepăsarea ori frica, ci căuta în dese rânduri câte un motiv „*mai onorabil*”, specific unei școli filosofice, declarându-se epicurian. Lucrul acesta avea să-l arate destul de bine Cicero într-un pasaj din „*Tratatul legilor*”, unde, stând de vorbă cu Atticus, pe malul râului Fibrenus [astăzi *Fibreno*], sub fermecătoarele umbrare de la Arpinum:

Ești de acord cu mine, Pomponius, că puterea zeilor nemuritori, judecata lor, înțelepciunea lor, ori, altfel spus, pronia lor, cârmuiește universul? Dacă n-o admiti, va trebui să încep prin a-ți-o dovedi. – Hai, răspunde Atticus, sunt de acord, dacă mi-o ceri, căci datorită păsărilor acestora care cântă și susurului acestor pâraie, nu mi-e deloc teamă să fiu auzit de vreunul din condiscipolii mei.³²

Regăsim aici toată firea lui Atticus, care nu se va alege cu mari foloase de pe urma aderării lui la școala filosofică epicuriană. Acesta doar este dornic de cunoaștere, întreabă și chestionează mereu, stârnește răspunsurile, ridică obiecțiuni, „*îmboldește pe luptători*”, și-n tot acest timp privește liniștit lupta fără a lua parte vreodată la ea. Mai târziu îl vom regăsi departe de Roma, unde avea să trăiască într-un continuu pelerinaj spiritual, timp de douăzeci și trei de ani, venind în vizită numai la intervale foarte rare și poposind de obicei acolo doar pentru puțină vreme. Chiar numele său, Atticus, pe care-l aducea de la Atena, părea să proclame că nu mai vrea să trăiască decât pentru a studia literatura și a se bucura de arte. În acest sens, Cicero, mereu indiscret, avea să povestească că în casa lui Atticus, unde se serveau „*obișnuite legume pe farfurii foarte scumpe*”, acesta reușea să citească cele mai frumoase opere ale lui Cicero.³³

Și iată cum dintre toate fericirile lui Atticus, cea care l-a impus în umanismul clasic este cea a deosebitului noroc de a-și fi agonist prietenia cu Cicero. Și pentru aceasta s-a trudit și s-a preocupat în mod deosebit, folosind toate mijloacele prieteniei firești, dar uneori și vanitatea ei. S-a folosit de cunoștințele sale istorice spre a tâlcui genealogii îngăduitoare, unde se făcea chiar

²⁸ A se vedea Marus Tullius CICERO, *Filipice (discursuri împotriva lui Marcus Antonius)*, studiu introductiv de G. GUȚU, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968, p. V-XXXIII.

²⁹ A se vedea Gaston BOISSIER, *Atticus, editor al lui Cicero* – studiu publicat în „*Revista arheologică*”.

³⁰ *Epistulae ad Atticum*, IV, 4-8. A se vedea și Marcus Tullius CICERO, *Epistulae ad Atticum*, vol. I, Cartea a XII-a, Scrisoarea XXII, Versiunea Românească, Colecția „Ovidianum”, f.a, p. 174-180.

³¹ *Epistulae ad Atticum*, I, 13-19: Atticus, la întoarcerea în orașul Sicion, avea să se mulțumească doar cu vreo câțiva nenoriciți de gologani (*nummularum aliquid*) obținuți cu mari și stăruitoare rugăminți.

³² *De leg.* I, 7. Acesta va rămâne credincios acestui rol de filosof amator, când spune mai departe (I, 21) că Antiochus l-a ajutat să facă un oarecare număr de pași în Academie, *deduxit in Academiam perpauculis passibus*. Mai departe nu se aventura niciodată.

³³ *Epistulae ad Atticum*, VI, 1. A se vedea și Marcus Tullius CICERO, *Epistulae ad Atticum*, vol. I, Cartea a XII-a, Scrisoarea XXII, Versiunea Românească, Colecția „Ovidianum”, f.a, p. 223-232.

complicele multor minciuni, multor fantezii în sprijinul științei sale. Pe de altă parte, acesta, neavând nici îndârjitul simț moral al lui Cato, nici violentele antipatii ale lui Cicero, acesta reușea în dese rânduri să se înțeleagă cu toată lumea. Amabilitatea lui era universală: „*toate vârstele și toate caracterele îl găseau pe plac*.”³⁴ Atticus era bine plăcut și de Balbus, și de Teofan, confidenții lui Cezar și ai lui Pompei, de Clodius și sora acestuia, Clodia, precum și de alții care nu se bucurau de un bun renume. Ca și Cicero, Cornelius Nepos observă în el, plin de admirație, un tânăr fermecător în vorbă și-n purtare. Era simpatizat chiar și de Brutus pentru temperamentul său sociabil și starea lui socială, devenind un ambasador ce știa să-și apropie chiar și cei mai temuți adversari, căci avea obiceiul, spune Cicero, de „a-și înjgheba” prietenii: „*soles conglutinare amicitias*.”³⁵ În relația lui cu Cicero, reușea în dese rânduri să risipească orice bănuială și orice prejudecată, care ar fi putut să-i împiedice să se cunoască, ba mai mult, acesta reușea chiar să se schimbe în mijlocitor al prieteniei, tocmai pentru a trăi în armonie. Un exemplu, în acest sens, ar fi izbânda lui de a-i împăca pe Hortensius cu Cicero, determinându-i să trăiască în pace, în pofida aprigei zavistii care-i despărțea: „*Câtă osteneală trebuie să fi dat pentru a potoli aceste două vanități arțăgoase, mereu gata să se aprindă, și pe care soarta părea să se distreze ațâțându-le și mai mult și opunându-le neîncetat una alteia*.”³⁶

Cu toate acestea, nu toate aceste relații ale lui Atticus erau niște adevărate prietenii. Pe mulți dintre ei îi vizita pentru foloasele pe care, fie siguranța sa personală, fie averea sa, le puteau trage de pe urma lor. Or, între prietenii de seamă ai lui Atticus au rămas Cicero și Brutus, care i-au dovedit până la sfârșit o încredere fără reticențe. Și cu toate că, printre elogiile lui Cicero, Atticus nu pare atrăgător, totuși nu încapă îndoiala că a fost și apreciat și îndrăgit pentru bunăvoința sa, pentru mintea sa foarte ageră, pentru instruirea sa culturală și istorică.³⁷ Însă, fără a fi în adevăratul sens al cuvântului un cărturar, Atticus, în cursul studiilor sale, se apropiase de toate: de artele frumoase, de poezie, de gramatică, de filosofie și de istorie. Acesta avea păreri chibzuite, uneori chiar originale; era în măsură să discute cu erudiții fără a se pune într-o situație prea neplăcută.

Pascal l-ar fi numit „*om de ispravă*”; era în toate domeniile un amator inteligent și luminat. Iar știința pe care și-o însușește un amator este pentru mai multe pricini dintre cele mai apreciate în societate. Mai întâi, dat fiind că nu studiază principiile, îl interesează mai ales curiozitățile; cunoaște mai ales amănuntele atrăgătoare și noi – amănunte pe care oamenii de lume țin a le cunoaște. Pe lângă acestea, însăși diversitatea studiilor ce-l ispitesc îl împiedică a merge cu adâncirea vreunui până la capăt; firea îl duce mereu altundeva, mai înainte de a fi apucat să meargă până-n temelii cu un anume lucru. [...] În sfârșit, caracteristica amatorului este de a face totul cu patimă, chiar ceea ce nu face pentru o clipă [...] Cam așa trebuie înțeleasă și știința lui Atticus.³⁸

Știința lui era mult prea extinsă pentru ca o convorbire cu el să poată ajunge una monotonă; pe cât era de vie, pe atât era de pătimașă, fiindcă vorbea cu mult entuziasm și multă aprindere, ceea ce a fermecat caracterele cele mai dificile ale vremii. Însuși bătrânul Sulla, care nu avea prea multe motive să-l îndrăgească, îl asculta cu plăcere când citea versuri elenești și latinești. Mai târziu, însuși August a fost fermecat de dialectica sa, scriindu-i aproape zilnic, doar pentru a primi răspunsuri lungi. Or, printre toate aceste calități dobândite, exista, una aproape înăscută: discreția și onestitatea prieteniei. În prietenia cu Atticus, atât Cicero, cât și Brutus nu aveau să se teamă vreodată că secretele lor vor fi divulgate, ci mai degrabă era vorba de o *intimitate caldă, calmă și lipsită de zguduiri* în vederea unei trăinicii senine și depline. Prin

³⁴ Gaston BOISSIER, *Cicero și prietenii săi*, traducere de N. Steinhardt, Editura Univers, București, 1977, p. 128.

³⁵ *Epistulae ad Atticum*, VII, 8. A se vedea și Marcus Tullius CICERO, *Epistulae ad Atticum*, vol. I, Cartea a VII-a, Scrisoarea a VIII-a, Versiunea Românească, Colecția „Ovidianum”, f.a, p. 264.

³⁶ Gaston BOISSIER, *Cicero și prietenii săi*, traducere de N. Steinhardt, Editura Univers, București, 1977, p. 129.

³⁷ *Epistulae ad Atticum*, XIII, 33. A se vedea și Marcus Tullius CICERO, *Epistulae ad Atticum*, vol. II, Cartea a XIII-a, Scrisoarea a XXIII-a, Versiunea Românească, Colecția „Ovidianum”, f.a, p. 447-449.

³⁸ Gaston BOISSIER, *Cicero și prietenii săi*, traducere de N. Steinhardt, Editura Univers, București, 1977, p. 130-131.

purtarea sa, Atticus, oferea, împotriva obiceiului vremii, mai mult decât cerea. Era bogat și nu se lăsa târât niciodată prin procese, nu solicita funcții publice, ci-și dorea neconținut armonia unei prietenii sociale adevărate.

Cicero avea mare nevoie de un prieten ca Atticus, fiindcă acesta aparținea acelei categorii de oameni inteligenți care nu se pricep deloc la socoteli, ci la o cu totul altă literatură a vieții: *aliis sum chartis, aliis litteris initiatus*.³⁹ Dar atunci când Cicero voia să cumpere o bucată de pământ, Atticus mai întâi se făcea foc și pară, dar cum prietenul său se încăpățâna, acesta repede se ducea să o vadă și să se tocmească asupra prețului. Iar dacă era vorba de construirea unei case, Atticus îl aducea pe arhitectul său și controla el însuși planurile și lucrările, aducând statui din Grecia. Acesta se pricepea de minune în a le alege, fapt ce-l determină pe Cicero să-i laude „*Hermatenele*” din marmură pantelică, pe care i le-a procurat.⁴⁰ Atticus se ocupa și de procurarea cărților grecești, prin bibliotecarul Tirannion, în vederea așezării lor în biblioteca ciceroniană: „*De când Tirannion mi-a rânduit cărțile, s-ar zice că locuința mea s-a ales cu un suflet*.”⁴¹

Pe de altă parte, Cicero nu-i ascundea nimic și-i încredința fără nicio restricție toate necazurile sale domestice: îi vorbea despre furiile fratelui și despre nesăbuițele nepotului; îi cerea sfatul în privința supărărilor ce i le pricinuiă nevasta și fiul. Iar când Tullia ajunge la vârsta măritişului, Atticus este acela care-i va căuta un soț în persoana unui cavaler avut și așezat. Din nefericire, acesta nu va accepta, iar fata se va mărita cu un senior scăpătat care avea să-i toace zestrea fetei și a silit-o să-l părăsească. Mai mult, Atticus, dă încă o dată dovadă de prieten adevărat și, după ce Tullia avea să moară de supărare, avea să meargă la doică să-i poarte de grijă copilului rămas orfan. Tot în această perioadă, Cicero avea să-i dea de furcă cu cele două divorțuri ale sale. După ce divorțase de prima sa nevastă, de Terentia, acesta îi va cere să o convingă a întocmi un testament în favoarea sa. Și tot lui îi va încredința neplăcuta sarcină de a-l scăpa de cea de a doua nevastă – Publilia – când aceasta voia să intre cu de-a sila în casa soțului.⁴² Și tot lui avea să-i încredințeze și lucrul cel mai scump din lume – faima sa literară: îi încredința lucrările sale de cum le scria, le îndrepta potrivit sfaturilor sale și aștepta hotărârea acestuia pentru a le da în vileag.⁴³

Cicero îl trata ca pe un prieten de care nu te ferești și căruia i te dezvălui în întregime și, deși ținea mult ca elocința-i să fie luată în serios, când era sigur că numai Atticus îl aude, nu stă pe gânduri și nu face mofturi când vine vorba de tainele meșteșugărești: „*De data aceasta, îi spunea el voios, am întrebuițat toată cutia de arome a lui Isocat și toate sipetele ucenicilor lui*.”⁴⁴ De altfel, Cicero era recunoscător pentru toate serviciile acestea și-l îndrăgea cu adevărat pe Atticus: nu era fericit decât cu el; nu se sătura de a-l vizita; abia se despărțise de el, că și ardea de dorul să-l revadă. Gândul către prietenul absent se întorcea de fiecare dată, chiar dacă primea laude și era apreciat de admiratorii vremii: „*Cu lumea întreagă, mă aflu nespus mai singur decât dacă aș fi numai cu tine*.”⁴⁵ Motivul pentru care-i cere prezența este deshiderea

³⁹ A se vedea Fustel de COULANGES, *La Cité Antique*, trad. G. ALEXIANU, București, 1929.

⁴⁰ Pantelikon ori Pantelicus: munte de lângă Atena, renumit pentru carierele sale de marmură de bună calitate.

⁴¹ *Epistulae ad Atticum*, IV, 8. A se vedea și Marcus Tullius CICERO, *Epistulae ad Atticum*, vol. I, Cartea a IV-a, Scrisoarea a VIII-a, Versiunea Românească, Colecția „Ovidianum”, f.a, p. 179.

⁴² A se vedea Pauly-WISSOWA, *Realencyclopädie der Klassischen Altertumswissenschaft – Dictionnaire Encyclopédique Larousse*, Paris, 1969; Daremberg-SAGLIO, *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*; Paris, 1894-1898; P. COMMELIN, *Nouvelle Mythologie Greque et Romaine*, Paris, Garnier Frères.

⁴³ A se vedea *De amicitia*, 15: „În ziua când pier opresorii patriei, se vede limpede că ei nu au prieteni.”. A se vedea și M. NISARD, *Oeuvres de Cicéron*, Tome V, Paris, 1840.

⁴⁴ *Epistulae ad Atticum*, II, 1. A se vedea și Marcus Tullius CICERO, *Epistulae ad Atticum*, vol. I, Cartea a II-a, Scrisoarea 1, Versiunea Românească, Colecția „Ovidianum”, f.a, p. 107-111.

⁴⁵ *Epistulae ad Atticum*, XII, 51. A se vedea și Marcus Tullius CICERO, *Epistulae ad Atticum*, vol. II, Cartea a XII-a, Scrisoarea 51, Versiunea Românească, Colecția „Ovidianum”, f.a, p. 423: „Îl am lângă mine pe Tiro mai repede decât

totală, fără nicio constrângere: „*Te doresc, am nevoie de tine, te aștept. Am mii de lucruri care-mi dau neliniști, care mă supără și de care o singură plimbare cu tine mă va ușura.*”⁴⁶. Toate acestea dovedesc faptul că Cicero îl socotea pe Atticus nu numai ca pe unul dintre acei prieteni serioși și de nădejde pe care te poți sprijini și bizui, ci totodată îl socotea un suflet nobil și gingaș: „*Te împărtășești din toate mâhnirile celorlalți.*”⁴⁷. Toate aceste calități vin din ceea ce numește metaforic Cicero, din „*avântul sufletului care vrea să iubească*”, din sufletul epicureanului priceput în meșteșugul de a trăi și de a ști că „*viața nu mai e viață, dacă nu-ți poți afla odihna în afecțiunea unui prieten.*”⁴⁸.

Atât Cicero, cât și Atticus au știut să renunțe la timp la emoțiile luptelor politice, la biruințele elocinței, la bucuriile ambiției împlinite, dar țineau în schimb să se bucure de toate plăcerile vieții interioare. Iar pentru această desfătare, prietenia dintre cei doi este mai mult decât necesară, atât pentru liniștea inimii lor, cât mai ales pentru înălțimea gândirii lor ascuțite. Energia lor era direcționată în a dobândi frumusețea vieții petrecute printre prieteni, numită de Bosuet „*bunul cel mai de preț al omului.*”⁴⁹. De bunul acesta s-au bucurat pe deplin cei doi tovarăși, trecând dincolo de dorințele lor și înfrumusețându-și viața într-un nume al unei prietenii ce a dăinuit peste veacuri. Această corespondență ne dezvăluie, în lumina cea mai limpede, toate aceste clipe din viața particulară și publică a celor doi mari învățați ai vremii, ne dezvăluie în chip firesc roadele prieteniei adevărate, cu sensibilitatea vie a lui Atticus îmbinată cu inteligența și imaginația mobilă a oratorului Cicero.⁵⁰ Aceștia, ajutați de o largă înțelegere a evenimentelor vremii, aveau să câștige faima și popularitatea corespunzătorului *cursus honorum*.⁵¹ Ei n-au avut întotdeauna nici viziunea, nici îndrăzneala și nici cruzimea lipsei de scrupule, pe care vremea le cerea de la ei și nici nu s-au coborât la acțiunile de jaf și de dezonoare ca Verres și Chrysogonus, neîndrăznind să se gândească la acțiuni incendiare de felul celor plănuite de Catalina.⁵² Ei n-au avut nici tăria intransigentă, cu orizont politic mărginit precum cea a lui Cato și nici n-au fost gata să facă vreun compromis politic, spre a putea să ducă o viață plină de plăcere și desfătare precum Piso și Gabinius.⁵³

De multe multe ori s-au lăsat târâți de evenimente, acționând împotriva dorințelor lor, dar acționând după propriile convingeri. Corespondența dintre ei evidențiază destul de limpede și faptul că în adâncul sufletului lor zăcea, ca un vis de aur, un singur lucru: *imaginea Republicii* așa cum era pe vremea Scipionilor.⁵⁴ În conduita lor politică se reflectă, în chipul cel mai autentic, contradicțiile politice ale perioadei în care au trăit. De asemenea, scrisorile ne dovedesc, cu o claritate de netăgăduit, autenticitatea celor scrise, asumându-și pe rând minunata sinceritate, nehotărârile, dar și greșelile făcute de-alungul timpului.⁵⁵

speram. A sosit chiar Nicias și sunt informat că Valerius va sosi în cursul zilei de astăzi. Deși sunt mulți, totuși eu voi fi mai mult singur, decât dacă ai fi numai tu.”

⁴⁶ *Epistulae ad Atticum*, I, 18. A se vedea și Marcus Tullius CICERO, *Epistulae ad Atticum*, vol. I, Cartea I-a, Scrisoarea 18, Versiunea Românească, Colecția „Ovidianum”, f.a, p. 98-100: „*Să știi că nimic nu-mi lipsește astăzi decât un confident, cu care să pot împărtăși tot ceea ce-mi dă solitudinii, care să țină la mine, care să fie înțelept, cu care, când vorbesc, să nu fiu obligat să mă prefă, fără să nu-i ascund nimic.*”

⁴⁷ *Epistulae ad Atticum*, XII, 14. A se vedea și Marcus Tullius CICERO, *Epistulae ad Atticum*, vol. II, Cartea a XII-a, Scrisoarea 14, Versiunea Românească, Colecția „Ovidianum”, f.a, p. 398-399.

⁴⁸ „*Cui potest esse vita vitalis, ut ait Ennius, qui non in amici mutua benevolentia Conquiescat?*” (Cicero, *De Amicitia*, 6.).

⁴⁹ *Epistulae ad Atticum*, I, 17. A se vedea și Marcus Tullius CICERO, *Epistulae ad Atticum*, vol. I, Cartea a I-a, Scrisoarea 17, Versiunea Românească, Colecția „Ovidianum”, f.a, p. 107-111.

⁵⁰ A se vedea Jean BAYET, *Cicéron: Correspondance*, Tome V, Paris, Les Belles Lettres, 1967.

⁵¹ A se vedea Edouard BAILLY, *Cicéron – Lettres a Atticus*, Tome II, Livres VII-XI, Paris, Garnier Frères, f.a.

⁵² A se vedea L.A. CONSTANS, *Cicéron: Correspondance*, Tome I, II, III, Paris, Les Belles Lettres, 1960, 1963 și 1969. A se consulta și L.A. CONSTANS et Jean BAYET, *Cicéron: Correspondance*, Tome IV, Paris, Les Belles Lettres, 1962.

⁵³ A se vedea Edouard BAILLY, *Cicéron – Lettres a Atticus*, Tome III, Livres XII-XVI, Paris, Garnier Frères, f.a.

⁵⁴ A se vedea Friedrich HOFMANN, *Ausgewählte Briefe von Marcus Tullius Cicero*, Berlin, 1892. A se consulta și C.F.W. MULLER, *M. Tulli Ciceronis – Scripta quae manserunt omnia*, Paris, G.G. Teubner, 1908.

⁵⁵ A se vedea Edouard BAILLY, *Cicéron – Lettres a Atticus*, Tome I, Livres I-VI, Paris, Garnier Frères, f.a.

BIBLIOGRAPHY

Boissier, Gaston, *Cicero și prietenii săi*, traducere de Nicolae Steinhart, București, 1977

Constans, L. A. *Cicéron: Correspondance*, Tome I, II, III, Paris, Les Belles Lettres, 1960, 1963 și 1969

Ferrero, F. *Grandeur et décadence de Rome*, traducere franceză după *Grandezza e decadenza di Roma*, Paris, 1904-1908, 6 volume, volumul al II-lea

THE THEATRIC AND PLASTIC REVIEW – THE ORIGINS OF IONESCU'S THEATRE

Iulia Luca

Phd. Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract : Our interest in this article is to look for the literary filiation between Ionescu's Roumanian first works and his dramatic work, by reflecting the influence these first writings had on his theatre. These filiations are to be found in his dramatic and plastic essays published in roumanian between 1932-1934 in the magazines of that period. The anticipations of Ionescu's dramatic work could be found in these chronicles: the treatment of several literary motives that we find in his theatre: the image of the light, a deep sensibility, the power of the plastic image and the emotion caused by this plastic image.

Keywords: theatre of absurd, paradox, light, emotion, sensibility, language

Interesul nostru în cercetarea de față este acela de a căuta anticipările operei importante a lui Ionescu, atât cea dramatică, cât și cea autobiografică, deși această operă a fost scrisă într-o altă limbă decât cea a debutului său literar. În capitolul anterior am urmărit și am încercat să explicăm atitudinile tânărului scriitor față de literatură, obsesiile, disperările și frământările sale legate de problematica condiției umane, așa cum apar ele exprimate în cronicile de tinerețe, pentru că în aceste atitudini și frământări existențiale îl vom regăsi pe autorul lui *Regele moare* sau din *Jurnal în fărâme*. Prin prisma unei priviri retrospective asupra activității literare a lui Ionescu din perioada românească, am putea observa că întreaga sa creație stă sub semnul încercărilor, de multe ori neconcludente, care lăsau prea puțin să se întrezărească activitatea sa literară din perioada franceză. E vorba, mai degrabă, de un parcurs al omului, dar și al literatului, parcurs jalonat de căutări, de contestări care, toate, constituie portretul unei personalități aflată într-o febrilă căutare, marcată de incertitudini și de obsesii tulburătoare. Mai mult decât în încercările literare vom găsi în atitudinile sale, în revolta sa, în non-conformismul său pe dramaturgul strălucit care avea să marcheze a doua jumătate a secolului al XX-lea printr-o producție literară de dimensiune mondială.

Chiar dacă nu explicite, vom găsi în scrierile de tinerețe prefigurări și anticipări ale operei majore a scriitorului sau preocupări care aveau să îl anunțe pe dramaturgul de mai târziu. Observăm că până la apariția piesei *Englezește fără profesor*, Ionescu nu acordase o atenție specială genului gramatic, problema teatrului aparând foarte rar în publicistica autorului din acei ani. Ba mai mult, este surprinzător faptul că în aceste cronici dramatice tânărul gazetar nu face nicio însemnare referitoare la teatrul lui Caragiale sau al lui Camil Petrescu, cu care, de altfel, a fost prieten. Totuși, în ciuda puținelor referințe în articolele sale din anii '30 privind teatrul, descoperim câteva însemnări ale căror elemente comune sunt negația, paradoxul și

spiritul de revoltă. În articolul *Despre melodramă* apărut în revista *Zodiac*¹, foarte aproape de debutul în publicistică, Ionescu pune în discuție statutul melodramei. Apar aici doi termeni cheie și anume miracol și oroare, tânărul critic definind miracolul prin întâmplare și coincidență, melodrama fiind, după părerea sa, singura care poate să realizeze o adevărată estetică a coincidențelor, coincidențe care stau la baza oricărei acțiuni sau intrigi. Criticul încearcă să justifice supraviețuirea genului melodramatic ca fiind singurul gen literar prin care miracolul se poate salva și el crede că melodrama va continua să existe tocmai pentru că omul are nevoie de neprevăzut și de oroare, altfel spus de miracol ca rezultat al coincidenței. Ionescu adaugă și un element important la demonstrația sa și anume „melodramatismul interior” care, după părerea sa reprezintă nevoia spiritului de a trăi o stringentă violență și o exacerbare a trăirilor : „Există un melodramatism interior. O melodramatică a stărilor sufletești: organică, primară. O stridență necesară. O exacerbare. O violență și o exagerare (un patologic) a atitudinilor. Prin libera dospire a sentimentelor neprevăzutului și groazei: prin libera imagine a neprevăzutului și a groazei și viața miracolului-să se cristalizeze întruchipările lor scenice. Stridență, țipăt - iar nu elocvență. Ilogic al coincidențelor - nu motivație rațională a acestora. Nemaîncercând o regizare mecanică a miracolului-melodrama (adevărată) va crește liberă, deplină. Și printr-o impermeabilitate a celor două realități. Coincidența să redevină mister”².

Așadar, pentru Ionescu, supraviețuirea melodramei e posibilă nu prin elocvență ci prin stridență și prin estetica coincidențelor. Eugen Simion³ reține din această teorie interesul lui Ionescu pentru acest gen aflat într-o discrepanță evidentă cu un public al epocii modernității precum și pledoaria lui pentru necesitatea miracolului într-o epocă în care știința cucerește tot mai multe domenii. Tânărul critic procedează la o redefinire a miracolului ca fiind o sumă de coincidențe care reușesc să exprime imprevizibilul din viața de zi cu zi, precum și definiția miracolului ca produs al exagerării, al patologiei realului. În această încercare de teoretizare putem regăsi și tentativa de a restitui melodramei un loc pe care în mod evident l-a pierdut, un gen în care negativitățile, illogicul și stridențele sunt elemente pe care mai târziu Ionesco le va valorifica în farsele sale tragice. Acest studiu anunță, de asemenea, ceva ce va defini Eugen Ionescu în primele sale scrieri teoretice din 1950, prin „teatrul insolitului”, adică un teatru unde misterul să apară pe scenă „prin anormalul circumstanțelor exterioare, circumstanțe care pot declanșa tragismul interior”⁴. „Expresiei de absurd o prefer pe aceea de insolit sau de sentiment al insolitului”⁵, îi marturisea Ionescu lui Claude Bonnefoy. Martin Esslin considera, de asemenea, că „insolitul” este un „primum movens”⁶ ce sta la baza întregii creații ionesciene. Acest tip de teatru conceput de criticul Ionescu în acest articol reprezintă o încercare de renaștere a tragediei, o tragedie în care groaza și neprevăzutul intră în scenă pentru a dezvălui fătura noastră intimă, iar illogicul va transforma coincidența în mister, determinând melodrama, mai exact teatrul, să renască. Eseiul motivează existența melodramei prin nevoia de miracol a omului modern, dar nu este convins asupra virtuții teatrului de a-și depăși convențiile.

Cu totul ocazional se întâlnesc în publicistica ionesciană a anilor '30 însemnări despre teatru, aceste cronici conțin aceleași note acide, criticul arătându-se nemulțumit de producțiile teatrale, de interpretarea actorilor, deci de teatru, în general. Bunăoară, într-o recenzie pentru volumul *Cruciada copiilor de* Lucian Blaga, afirmând că poezia este prezentă și elocventă în

¹ Eugen Ionescu, *Despre melodramă* în revista „Zodiac”, an I, nr.6, martie, 1931.

² Eugen Ionescu, *op. cit.*, pp.54-55.

³ Eugen Simion, *Tânărul Eugen Ionescu*, Ediție nouă, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2009, p. 307.

⁴ Gelu Ionescu, *Anatomia unei negații Scrierile lui Eugen Ionescu în limba română (1927-1940)*, Col. Universitas, Ed. Minerva, București, 1991, p. 123.

⁵ Eugène Ionesco, *Între viață și vis – Convorbiri cu Claude Bonnefoy*, Traducere din franceză de Simona Cioculescu, Editura Humanitas, București, 1999, p.120.

⁶ Martin Esslin, *Ionesco and the Fairytale Tradition* în „The Dream and the Play: Ionesco's Theatrical Quest”, Moshe Lazar, Undena Publications, Malibu, California, 1982, p. 30.

piesă dar că reprezentarea ei pe scenă este slabă. Viitorul dramaturg ia atitudine în fața unui teatru în care ideea, filozofia și miticul sunt estompate din cauza unei tehnici dramatice ilustrative: „Criciada lui Blaga trăiește prin ideea tragică, nu prin realizarea ei scenică. Ideea tragică – de o rară elevație poetică- se banalizează în teatru. Se vulgarizează”⁷. Tânărul gazetar acceptă chinul metafizic al piesei, dar nu convenționalizarea lui, crezând că ar fi necesare mijloacele teatrului antic, mai ales corul, pentru a exprima acest chin metafizic și că, „tehnica dramatică modernă a redus sensul tragic, metafizic al Cruciadei”⁸. Criticul își exprimă nemulțumirea de a fi văzut cum gândirea mitică a lui Blaga a fost îndepărtată din spectacol și o dată cu ea, s-a pierdut tragicul interior, misterul, poezia și metafizicul. Apare și aici noțiunea de mister care este definit ca elementul poetic esențial ce determină frumusețea acestei piese. Criticul apreciază calitățile poetice ale operei blagiene dar observă, în același timp, dificultatea reprezentării scenice a unei dramaturgii a sugestiei, întrucât reprezentarea fizică pe scenă este greu de îmbinat cu atmosfera ambiguă a discursului liric. De altfel, Ionescu, adept al unei arte care să exprime viața într-o formă autentică, nu putea vădi, la acea dată, un anume interes pentru genul dramatic, cel mai convențional dintre toate. Așa putem explica tăcerea lui în ceea ce privește teatrul, din primele sale scrieri critice: „Așadar, literatura nu conține viața. Nici nu este vis de viață. Ci pură tehnică, mecanică, exterioară. Inteligibilă numai în înlănțuirea unei tradiții”⁹.

În articolul *Un teatru nou* apărut în 1932, Ionescu deplânge falimetul teatrului și al gustului pentru teatru în societatea românească. El exprimă din nou îndoiala estetică asupra genului dramatic : „Dacă mi s-a întâmplat vreodată să mă îndoiesc de calitatea estetică a teatrului, vina o poartă, este sigur, mediocritatea, submediocritatea, nulitatea teatrului românesc – sau, mai degrabă, a teatrului jucat pe scene românești”¹⁰. Criticul dorește un stil nou, mai multă originalitate și vrea să vadă poezia și metafizicul făcându-și apariția pe scenă. În articolul *Treisprezece și unu*, Eugen Ionescu vorbește despre lipsa de interes a presei legată de problemele cu care se confruntă teatrul românesc, afirmând că „o campanie în presă este utilă pentru acest teatru, desigur, dar utilă mai ales pentru propășirea teatrului românesc, așa cum e, cu insuficiențele, cu erorile, cu inegalitățile lui”¹¹.

Mai târziu, în 1934, Eugen Ionescu își precizează poziția față de teatru într-un articol din ziarul *Naționalul*, intitulat *Contra teatrului*, articol care începe cu o afirmație șocantă și anume : „Teatrul este o formulă de artă vulgară”¹². Autorul își explică afirmația prin faptul că teatrul este o artă pentru gloată, care folosește prea multe trucuri vizibile și, fiind o artă a convențiilor, ucide esteticul : „Este știut că teatrul este o artă de convenții. Dar convențiile mecanizează,ucid viața estetică”¹³. După părerea criticului, teatrul nu mai este capabil să creeze o adevărată atmosferă spirituală și nu poate exprima decât ceea ce este prea facil în ființa umană, cu alte cuvinte nu poate transpune decât conflicte grosolane și prea evidente. Ionescu este de-a dreptul enervat de mecanicismul convențiilor teatrale, contestând artificialul, convenționalul și ceea ce este inesențial din existență : „Nu știu ce lipsă de libertate îmi reprezintă aceste lucruri ; cu câtă tristețe îmi pare că ficțiunea este oprimată de realitatea contingentă, trasă îndărăt. Poezia sugerează. Teatrul prezintă bucăți diforme, impure, dintr-o realitatea periferică [...] Teatrul nu

⁷ Eugen Ionescu, *Note critice*, în „Licăriri”, anul II, nr.8-9, februarie, 1931, p.12, vezi *Război cu toată lumea*, ediție îngrijită și bibliografie de Mariana Vartic și Aurel Sasu, vol. I-II, Editura Humanitas, București, 1992 vol.II, p.145.

⁸ Eugen Ionescu, *op.cit.*, p.145.

⁹ Eugen Ionescu, *Contra literaturii*, în revista „Facla”, anul X, nr. 426, 12 octombrie 1931, p. 3, *Război cu toată lumea*, vol. I, p. 26.

¹⁰ Eugen Ionescu, *Un teatru nou, convorbire cu d. George Mihail Zamfirescu*, în „România literară”, anul I, nr. 44, 17 decembrie, 1932, p. 4, vezi *Război cu toată lumea*, vol II., p. 147.

¹¹ Eugen Ionescu, *Treisprezece și unu*, în „România literară”, anul I, nr. 47, 7 ianuarie, 1933, p.1, vezi *Război cu toată lumea*, vol. II, p. 149.

¹² Eugen Ionescu, *Contra teatrului*, în „Naționalul”, nr.37, 24 iunie, 1934, apud Gelu Ionescu, *op.cit.*, p.124.

¹³ Eugen Ionescu, *op.cit.*, p.124.

mărește just proporțiile : teatrul diformează, îngreuiază. Teatrul nu poate crea atmosfera. Atmosfera este spirituală, abstractă, și teatrul nu are la îndemână decât decoruri materiale sau gesturi care sfarmă armonia oricăror stări”¹⁴.

Remarcăm că numitorul comun al acestor articole este exprimarea nemulțumirii față de lipsa de vigoare a spectacolului teatral, a teatrului în general, a lipsei lui de subtilitate, acesta fiind o artă a „ațelor albe”¹⁵, a trucurilor accentuate. Putem considera acest text ca o anticipare, pentru că în scrierile ionesciene de mai târziu, acesta pleacă tocmai de la critica adusă teatrului tradițional, așa cum o făcea în 1934. Tocmai îngroșarea „ațelor”, a efectelor determină redescoperirea și înviorarea teatralității: „Convenția nouă pe care avea să o propună Eugen Ionescu după 1950 se va întemeia nu pe eliminarea celei vechi, ci pe exagerarea ei paroxistică, pe îngroșarea ce putea produce în scenă o stare de incertitudine ; numai illogicul, insolitul, misterul pot reîmpropșa forța consumată a dramaticului”¹⁶.

Scrisorile din Paris publicate în *Viața românească* în perioada 1938-1946 arată un lucru important în evoluția concepției despre teatru a lui Ionescu și anume, creșterea interesului acestuia față de genul dramatic. Acestea cuprind însemnări de spectator sau relatări cu privire la viața teatrală de la Paris. Citind cu atenție aceste epistole, nu putem să nu remarcăm faptul că eseistul începe să analizeze, să investigheze condiția estetică a teatrului, iar faptul că vede *Les parents terribles* a lui Cocteau la *Theatre des Ambassadeurs*, îi dă speranțe în a căuta șansele teatrului. Vede și *Ondine* de Giraudoux și acest fapt îl determină să chibzuiască asupra „prejudecăților distincției genurilor” și asupra „odioasei superficialități [...] prozaica mediocritate a teatrului naturalist”¹⁷. Pentru Ionescu nu există un teatru neuman, doar că umanitatea trebuie căutată „în realitățile esențiale”¹⁸ și anume, în metafizică, „în lumea fantastică pe care omul o poartă în sine”¹⁹, misiunea teatrului fiind cunoașterea, cunoașterea acestor realități esențiale. Astfel teatrul devine poezie, invenție, dramă și adevăr. Observăm aici un prim crochiu de program, o apropiere de genul dramatic prin promovarea unui „teatru de invenție fantastică prin care să fie revelată realitatea cea mai interioară (sîntem în descendența teoriilor suprarealismului) care să esențializeze viața (adică să apeleze la realități arhetipale) și să pună probleme de cunoaștere, adică să interogheze și nu să imite mai prost viața”²⁰. Un teatru, așadar, de cunoaștere, un teatru care să evoce „lupta spiritului împotriva materiei”²¹. Pentru a exista, teatrul trebuie să acorde un loc important metafizicului și să îl aducă în fața spectatorului, să renunțe la convenții și la teatralitate, în schimb, să exprime și ceea ce este invizibil, adică illogicul coincidențelor, iraționalul, groaza. Dar ca toate acestea să fie realizate, este nevoie de o schimbare a scenariului și a regulilor convențiilor în teatru, lucru pe care Ionescu îl va începe în 1943, scriind prima sa anti-piesa *Englezește fără profesor*, care mai târziu va deveni *Cântăreața cheală*, în care nu vom întâlni nici conflict vizibil, nici intrigă încheată, nici personaje bine definite, nici unitate de timp, de spațiu, ci un amalgam de automatisme verbale și de banalități. Am insistat în capitolul anterior asupra talentului de dramaturg a lui Ionescu, manifestat încă din scrierile românești, asupra îndemnării lui de a regiza situații trăite sau inventate. O astfel de scenă este aceea în care asistăm la prezentarea urzelilor plătuite de romancierul Camil Petrescu cu scopul de a opri apariția unei recenzii negative scrise de Ionescu pentru *Patul lui Procust*.

¹⁴ Idem, *ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Gelu Ionescu, *op.cit.*, p. 125.

¹⁷ Eugen Ionescu, *Scrisori din Paris*, în „Viața Românească”, anul XXXI, nr.6, iunie, 1939, p. 118-119, vezi *Război cu toată lumea*, vol. II., p. 261.

¹⁸ Eugen Ionescu, *op. cit.*

¹⁹ Idem, *Ibidem*.

²⁰ Gelu Ionescu, *op.cit.*, p. 127.

²¹ Eugen Ionescu, *Scrisori din Paris*, pp. 261-262.

Există în partea a doua a volumului *Nu, Fals itinerar critic*, o întrerupere a discursului critic la adresa criticii, prin intercalarea a trei capitole denumite Intermezzo care au, probabil, după cum afirmă Mariano Martín Rodríguez, rolul interludiilor în teatru și anume, acela de a reduce „tensiunea intelectuală, prin introducerea unor texte autonome, aparent mai ușoare, care să alunge senzația de monotonie creată de o singură temă pe parcursul întregii cărți, demonstrând, în același timp, capacitatea autorului de a cultiva și alte tipuri de proză”²². *Intermezzo nr 1* (Fără legătură aparentă cu textul) este o înlănțuire de jocuri de cuvinte, un fel de monolog mimat, al cărui subiect este uimirea în fața cuvintelor : „Deschid gura : «a» - și mă mir, «rîs» - și-mi vine să rîd, «to» -și pufnesc în rîs, «te» - și casc ochii, și pe urmă, fiindcă vreau eu: «les». Și a ieșit «A-ris-to-te-les»”²³. Aceste enumerări inconsecvente ne amintesc de manifestele avangardiste, pe de o parte, dar și de caracterul ludic al textului *Englezește fără profesor*, regăsit aici într-o formă inițială : „Eu am obiceiuri ! o-bi-ce-iuri !obicei-uri ! o-biceiuri ! obiceiuri !”²⁴. Cel de-al doilea intermezzo (*În definitiv, Domnule dragă*) pare a fi o confesiune existențială, în care autorul ne vorbește despre starea lui spirituală, despre temerile lui, în special frica de moarte. Însă, considerăm că cel mai relevant pentru problematica abordată, este cel de-al treilea intermezzo (*Trifoi cu patru foi*), deoarece este singura exemplificare din opera ionesciană anterioară piesei *Englezește fără profesor* și *Sclipiri* care conține o idee absurdă. Un fapt neînsemnat cum este acela al cantității trifoiului cu patru foi în lume declanșează crize politice, războaie, revoluții. Absurdul crește în intensitate odată cu execuția unei bătrâne care se piaptănă în liniște, în loc să participe, ca toată lumea, de altfel, la dezbatere și atinge punctul culminant când un chinez, încercând să lămurească controversa asupra procentului de trifoi cu patru foi, se cuvine a fi condamnat, pentru că numele său Pep-te Ne-Le este asemănător cu *pieptene*. Acest intermezzo, în aparență cu puține elemente comune cu restul volumului *Nu*, nu este doar o împlă scenetă antiștiințifică, ci are rolul de a evidenția ridicolul patimilor ideologice care provocau războiul, în așa fel încât cei care nu acceptau ideologia actuală erau condamnați, așa cum fusese arsă bătrâna pentru că se pieptăna. Ionescu se pronunță aici împotriva oricărei ideologii totalitare. Unul din pionierii redescoperirii creației românești a lui Ionescu, E.H.Van der Linden spunea, referitor la acest al treilea intermezzo : „Dans cette petite histoire nous rencontrons le procédé de la dégradation de l'action comme d'une mécanique brisée. Ionesco y ridiculise le fait que tout est prétexte à la politique. En cela, on peut certainement considérer cette nouvelle comme précurseur des premières pièces de théâtre qui exploitent ce même procédé”²⁵. Efectiv, polemicile savanților asupra naturii trifoiului cu patru foi și statisticele referitoare la acesta amintesc de modul în care domnii Martin și Smith, din scena a VII a piesei *La Cantatrice chauve* emit ipoteze referitoare la prezența cuiva la ușă de câte ori se aude soneria sau când doamna Smith care îi răspunde soțului, care susține că întotdeauna este cineva la ușă atunci când se sună : „Cela est vrai en théorie. Mais dans la pratique les choses se passent autrement”²⁶. Și Gelu Ionescu remarcă că este vorba despre „o situație, un scenariu după care s-ar fi putut dezvolta o piesă ionesciană”²⁷.

²² Mariano Martín Rodríguez, *IONESCO înainte de La Cantatrice chauve. Opera absurdă românească*, versiunea românească Iulia Bobăilă, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2009, p. 23.

²³ Eugen Ionescu, *Nu*, Humanitas, București, 1991, p. 139.

²⁴ Eugen Ionescu, *op. cit.* p. 140.

²⁵ E.H.Van der Linden, *Ionesco. De l'auteur roumain à l'écrivain français*, în „Neophilologus”, An International Journal of Modern and Medieval Language and Literature, Springer Netherlands, vol. LIX, iulie, 1975, pp.357-371. / În această istorioară întâlnim procedeul degradării acțiunii ca și cum ar fi vorba de un mecanism stricat. Ionesco ridiculizează faptul că totul servește drept pretext politicii. În această privință, nuvela de față se poate considera fără îndoială o precursoră a pieselor de teatru care exploatează același procedeu. / [Traducerea noastră.]

²⁶ Eugene Ionesco, *Théâtre complet*, édition présentée par Emmanul Jacquart, Gallimard, La Pléiade, Paris, 1991, p. 25.

/Aceasta e adevărat în teorie. Dar în realitate lucrurile se petrec altfel/ [Traducerea noastră]

²⁷ Gelu Ionescu, *op.cit.*, p. 130.

În continuare vom încerca să demonstrăm că între postura de critic de artă a lui Eugen Ionescu și teatrul acestuia există o evidentă legătură, cronicile plastice pe care tânărul eseist le scria pentru diverse publicații, fiind adevărate anticipări ale felului în care viitorul dramaturg își concepe, ordonează și realizează producția dramatică. Se știe că, încă din perioada bucureșteană, Ionescu a fost un fervent vizitator al galeriilor de arte plastice, faptul concretizându-se în cronicile plastice dedicate fie vreunui pictor, fie vreunui eveniment artistic de gen. Tânărul Ionescu se dovedește un fin critic și realizează în cronicile sale crâmpie de povești care, pentru el, și mai apoi pentru cititorul cronicilor, răzbat din pânzele analizate. În cronicile sale publicate în revista Liceului „Sf. Sava”, viitorul dramaturg demonstrează o sensibilitate pentru artele plastice, este bine informat asupra picturii, emite judecăți teroretice despre armonia culorilor, despre lirism și emoție în pictură. Tânărul critic dovedește reale calități de scenarist, am putea spune, înzestrat cu o sensibilitate acută, realizând cronicile impresioniste în care pânzele luate în discuție devin adevărate scene de viață. Ne surprinde faptul că în cronicile plastice ale perioadei, Ionescu abandonează spiritul critic mușcător, lăsându-se cuprins de o bucurie mărturisită în fața unui tablou, lăsându-se „condus de impresii, înlăturând din discursul său pseudo-critic orice alt criteriu de valoare”²⁸. Aceasta este dovada sensibilității scriitorului față de pictură și de cultivarea formelor, fapt ce va anunța înclinația și opțiunea sa de mai târziu pentru teatru și pentru textul dramatic în sine.

Îi place Tonitza pentru că „îndeplinește cele două condiții indispensabile oricărui artist : este personal și emoționează. De o extraordinară sensibilitate, Tonitza reușește să exprime admirabil durerea : nu o durere deznădăduită, revoluționară, ci, dimpotrivă, o profundă înduioșare, o înfrățire pînă la identificare cu oamenii, copii, păpuși, flori, lucruri”²⁹. O altă cronică dedicată picturii lui Tonitza reliefează sensibilitatea pictorului, iar emoția crește treptat și este dublată de o mimică pe care cronicarul o împrumută personajelor din tablou : „O !durerea sfișietoare a păpușilor bolnave !păpuși oameni și oameni păpuși – jucării stupide și triste. Surîsuri jalnice, naivitate deconcertantă. Jucăriile suferă și nu știu că suferă. Ingenuitate, înconștiență, plîns. Cîteodată uită și nu știu că uită și bucuria lor zdrobește mai mult decît tristețea. Și sunt mereu nedumerite : ochii, vai !ochii stranii întreabă, se miră, ar vrea să știe și nu știu și nu pot ști”³⁰. În alt loc, când pictura are ca obiect un interior sau un peisaj, criticul se străduiește să accentueze detaliile pânzei, compunând pentru ea o adevărată atmosferă : „Într-unul din *Divanurile cu perne* o rază de soare pătează în alb covorul, într-altul o rază luminează un colier de chihlimbar. Și prin această grijă a redării amănuntelor, N. Grant are ceva de clasic. Lacurile sunt redată mnunat de natural, cîteva flori din parc și trandafiri agățători, plini de viață, sunt simțiți cu o delicioasă sensibilitate”³¹.

Parcurend cu atenție însemnările criticului din aceste cronicile de tinerețe, putem reține câteva idei și noțiuni importante care se vor repeta pînă târziu în scrisul său și anume : libertatea spiritului său, preferința pentru pictura lirică, pentru emoție în artă, respingerea retorismului liniilor, suspiciunea față de geometrismul artei moderne. Cât despre suprarealism, Ionescu îl consideră depășit și îi impută faptul că nu a reușit să transforme mișcarea artistică într-una aplicată, pragmatică : „suprarealismul nu este cultură, ci neantizarea ei ; nu este însă nici libertatea, ci automatism mecanic, determinare”³², motiv pentru care îl ceartă și pe Perahim:

²⁸ Alina Gabriela Mihalache, *Eugen Ionescu/Eugène Ionesco de la Teatrul Suprarealist la teatrul postdramatic*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2016, p. 15.

²⁹ Eugen Ionescu, *N.N Tonitza*, în „Revista literară a liceului „Sf. Sava”, anul I, nr. 6, 25 octombrie, 1927, p. 8, vezi *Război cu toată lumea*, vol. II., p.159.

³⁰ Eugen Ionescu, *Cronica plastică. Grupul celor patru*, în „Revista literară a Liceului „Sfintul Sava”, anul II, nr.1, 8 aprilie, 1928, pp. 14-15, vezi *Război cu toată lumea*, vol. II., p.164.

³¹ Eugen Ionescu, *Cronica plastică*, în „Revista literară a Liceului „Sfintul Sava”, anul I, nr. 2, 22 martie, 1927, p. 9, vezi *Război cu toată lumea*, vol. II., p.154.

³² Eugen Ionescu, *Sașa Pană: Sadismul adevărului*, în *Reporter*, anul IV, nr. 10-11, 4 iulie, p. 2, vezi *Război cu toată lumea*, vol. II., p. 297.

„Perahim este victima unui de mult, de mult depășit surrealism, aciuiat la noi printre tinerii nostimi și inculți (și pentru care orice maladie nu este o rușine, ci o poză și o fală) din grupul revistei *Unu*. Ceea ce ne doare este faptul limpede că dl. Perahim are un talent care nici o îndoială nu poate lăsa ; că are o sensibilitate, întoarsă, dar de-o propulsivitate, de-o energie cu totul rară³³”.

În cronicile sale plastice se prefigurează viitorul dramaturg a cărui țință va fi construirea unor imagini vii care să poată întrupa dinamica stărilor emoționale ale personajelor. Ionescu este preocupat să compună nu doar o redare critică care are la bază tabloul, ci tinde să realizeze imagini șocante care să rămână în memoria vizuală a cititorului. Tânărul critic de artă trăiește de timpuriu experiența unei transpuneri în cuvânt a picturii și se poate afirma că încă din perioada amintită, acesta se află în mod inconștient în căutarea și explorarea unui adevărat limbaj teatral. Multe dintre trăsăturile pieselor sale dramatice se prefigurează în conceptualizări condensate, schițe, fruste ale cadrului, în grija criticului pentru descrierea și descifrarea expresiei fețelor care se vor regăsi în realizarea personajelor sale : „Tragedia limbajului se întrevade deja în această convertire de semne, căci Eugen Ionescu este evident preocupat de a compune nu doar o descriere critică inspirată de tablouri, ci adevărate sintagme-imagini, vignete textuale menite să rămână imprimare pe retina cititorului”³⁴.

Tânărul Ionescu este fascinat de pictorul olandez Van Gogh căruia îi dedică câteva cronici ample, publicate în revista *Vremea*. El evidențiază autenticitatea pictorului, sinceritatea netrucată a expresiei tablourilor sale : „Culorile devin din ce în ce mai halucinante. Peisajul capătă un dinamism de o violență neomenească. Culorile au devenit flăcări sau jar. O halucinare crește. Face un copac ca o flăcărie ; brazdele unui câmp fug vertiginos, ca valurile, și se sfârșim de orizont ; acoperișurile ard ; lumea nu se mai ține – le sparge, le haotizează. Nebunia lui Van Gogh crește”³⁵. Tânărul critic este impresionat de forța pe care o emană tablourile lui Van Gogh și consideră că această putere de atracție se datorează curajului pictorului de a nu mistifica realitatea și pe relația de reciprocitate între imagine și forma pe care aceasta o ia în artă : „Arta nu este o construcție asemănătoare cu viața, ci expresie adâncă, cuprindere de viață, de semnificații de viață”³⁶. Ceea ce îl fascinează la Van Gogh este pătrunderea firească a biografiei în această contopire dintre artă și existență : „De altfel, Van Gogh e pentru frust în pictură, pentru simplu, pentru sărac, împotriva luminilor grațioase, a jocurilor dulci, echivalente ale florilor de stil din literatură. Viața este prea gravă pentru ca arta, reprezentare a lumii, să nu fie gravă, sobră. Și pentru ca, mai cu seamă, să o evite, să nu o exprime”³⁷. Aplicând date ale analizei picturilor lui Van Gogh, Ionescu va merge până la a-și construi în teatru personaje care sunt un fel de alter-ego și care vor încerca și trăi experiențele sale sufletești. Ideea de bază o constituie cultivarea adevărului în arta teatrală, așa cum cultivarea adevărului este în pictura lui Van Gogh o adevărată pledoarie încărcată de emoție. De altfel, se știe că în perioada românească Eugen Ionescu a făcut parte, cronologic vorbind, din generația experiențialiștilor, tineri scriitori care s-au dovedit preocupați printre altele de transpunerea biografiei în artă și care profesau o adevărată mistică a trăirii, amestecând luciditatea cu febrilitatea existenței. Există în pictura lui Van Gogh elemente care au stârnit admirația lui Ionescu și anume : căutarea adevărului în artă, un adevărat cult al luminii, care se va regăsi, așa cum vom vedea mai târziu și în câteva dintre piesele de teatru, în proza sa și jurnalele sale franceze. Așa cum Van Gogh era frământat de

³³ Eugen Ionescu, Rodica Maniu, Perahim, G.M. Cantacuzino, în „România literară”, anul I, nr. 11, 30 aprilie, 1932, p.5, vezi *Război cu toată lumea*, vol. II., p.189.

³⁴ Alina Gabriela Mihalache, *op. cit.*, p.17.

³⁵ Eugen Ionescu, *Un oarecare Van Gogh, pictor*, în revista „Vremea”, anul X, nr. 518, decembrie 1937, pp. 26-27, vezi *Război cu toată lumea*, vol. II., p.206.

³⁶ Eugen Ionescu, *Un oarecare Van Gogh, pictor*, în revista „Vremea”, anul X, nr. 518, decembrie 1937, pp. 26-27, vezi *Război cu toată lumea*, vol. II., p.202.

³⁷ Eugen Ionescu, *op. cit.*, p.203.

teama de a fi inutil, și Ionescu dovedește o căutare a autenticului în opera sa, explicit în eseurile critice din tinerețe, în cronicile plastice, în jurnalele sale și mai voalat în opera sa dramatică, toate exploatând elemente autobiografice ce reprezintă adevărate obsesii pentru scriitor. Aceste aspecte le vom dezvolta într-un capitol aparte ce va fi consacrat operei dramatice, respectiv în opera autobiografică.

Privind parcursul cronicarului, dramaturgului și al pictorului amator Ionescu, îl găsim chiar de la primele sale scrieri în căutarea, după cum zicea și Alina Gabriela Mihalache³⁸, a unei modalități de a reprezenta dinamica imaginii plastice, intensitatea acesteia, prin îmbinarea unui limbaj ambiguu și banal cu ultrarealitatea artistică³⁹, după cum însuși Ionescu o va numi, adică expresia universală pe care imaginația o clădește și care trebuie să răzbată. Viitorul dramaturg își formează din timp propria teorie despre teatru și artă, cuvintele cheie inventariate fiind *realitate fantastică*, *ultrarealitate*, *adevăr*, *respectiv realism*, *realitate*, menținând astfel câteva din șabloanele care dominau scrisul său de la debut. Această revelație a imaginii care apare în primele sale cronici plastice se va concretiza în timp prin opțiunea scriitorului pentru textul dramatic, devenind principiu de construcție a piesei. Aceasta vine din dorința sa de a impune, în creația artistică, o altă viziune, piesele sale dând impresia că sunt „micro-evenimente declanșate ad-hoc în interiorul imaginii date”⁴⁰. Prin importanța pe care imaginea o are în întregul pieselor, Ionescu accentuează, ca și gruparea lui Breton, partea spectaculară a textului dramatic, renunțarea la convenția teatrală tradițională, pentru a sonda noi deschideri spre sensibilitatea spectatorului.

BIBLIOGRAPHY

1. Ionescu, Eugen, *Război cu toată lumea*, ediție îngrijită și bibliografie de Mariana Vartic și Aurel Sasu, vol. I-II, Editura Humanitas, București, 1992;
2. Ionescu, Eugen, *Nu*, București, Editura Humanitas, ed. I, 1991;
3. Ionesco, Eugène, *Între viață și vis – Convorbiri cu Claude Bonnefoy*, Traducere din franceză de Simona Cioculescu, Editura Humanitas, București, 1999;
4. Ionesco, Eugene, *Théâtre complet*, édition présentée par Emmanul Jacquart, Gallimard, La Pléiade, Paris, 1991;
5. Esslin, Martin, *Ionesco and the Fairytale Tradition* în „The Dream and the Play: Ionesco's Theatrical Quest”, Moshe Lazar, Malibu, Undena Publications, 1982;
6. Ionescu, Gelu, *Anatomia unei negații. Scrierile lui Eugen Ionescu în limba română (1927-1940)*, Col. Universitas, Ed. Minerva, București, 1991;
7. Mihalache, Alina Gabriela, *Eugen Ionescu/Eugène Ionesco de la Teatrul Suprarealist la teatrul postdramatic*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2016;
8. Simion, Eugen, *Tânărul Eugen Ionescu*, Ediție nouă, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2009;
9. Rodriguez, Mariano Martin, *IONESCO înainte de La Cantatrice chauve. Opera absurdă românească*, versiunea românească Iulia Bobăilă, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2009;
10. Van der Linden, E.H., *Ionesco. De l'auteur roumain à l'écrivain français*, în „Neophilologus”, An International Journal of Modern and Medieval Language and Literature, Springer Netherlands, vol. LIX, iulie, 1975.

³⁸ Alina Gabriela Mihalache, *op. cit.*, p. 30.

³⁹ Eugene Ionesco, *Căutarea intermitentă*, traducere de Barbu Cioculescu, Editura Humanitas, București, 2002, p. 129.

⁴⁰ Alina Gabriela Mihalache, *op. cit.*, p.31.

HERVE BAZIN, LE DIEU DU FEU

Bartoș Bianca-Livia

Phd., "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: The main focus of this paper is, as its title indicates, an incursion into the study of Hervé Bazin's predisposition for specialized speeches and, particularly, the jargon of firefighters, domain considerably foreign of him. We designed the structure of the study in three parts: the first one focuses on the explanation of the titles of the two studies treated into my paper. In the second part, we will attempt to find the theoretical roots of specialized language and see if there would be a linguistic difference between the concept of language and specialized speech, to finally arrive at the goal of my paper, an approach of the novel *L'huile sur le feu* (1954) and the short story *On n'y verra que du feu*, part of the collection *Le grand méchant doux* (1992).

Keywords: specialized speech, firefighters, fire, concept, work.

L'image d'un écrivain reste immuable, même après le passage par les ténèbres de la mort et ce qui rend son existence immortelle ce n'est que la magie de l'écriture. Presque vingt ans se sont écoulés depuis la mort d'Hervé Bazin (1911-1996), mais l'esprit de l'auteur existe encore à travers une écriture infiniment poétique.

Dès la publication tardive de son chef-d'œuvre, *Vipère au poing* (1948), Hervé Bazin se fait maître du discours poétique, facilement reconnaissable à travers l'emploi de l'humour et de l'ironie, le style métaphorique, le recours à la mythologie, le jeu avec la syntaxe et la morphologie ou bien le jeu avec les discours spécialisés. L'un des plus grands sigles de l'art poétique bazinien est ce jeu de l'auteur avec les discours des domaines différents à celui qui l'a vu devenir écrivain: que ce soit le domaine juridique, administratif, culturel, artistique ou journalistique, Hervé Bazin se fait maître de bien d'autres discours que celui littéraire.

Inscrit à la Faculté de Droit par la volonté de ses parents, l'écrivain connaît parfaitement les articles de droit juridique, qu'il expose à priori dans son roman *L'Église verte*. Mais ce n'est pas le seul roman qui ait des liaisons avec le domaine du droit: Jacques (du roman *Vipère au poing*), père de Brasse-Bouillon, est professeur de droit à une université de Changhaï et Maurice, l'amant et le beau-père d'Isa (protagoniste de *Qui j'ose aimer*), est avocat à Nantes. Abel Bretaudeau, jeune angevin, protagoniste du roman *Le matrimoine* (1967) est, lui aussi, avocat de profession. Ce n'est pas étonnant alors que le père de l'auteur soit, lui aussi, docteur en droit, avocat de profession, en enseignant durant plusieurs années à l'université catholique d'Hanoï, en Indochine.

L'étude que nous proposons ici vise justement, comme l'indique son titre, une mise en relief du penchant de l'écrivain pour les discours spécialisés et, en particulier, pour le jargon des pompiers, métier si différent du sien. La question que le lecteur pourrait se poser n'est point déplacée: d'où ce goût pour le langage spécialisé ? Afin de répondre à cette question, nous nous sommes proposé de retourner dans le passé biographique de l'écrivain, qui constituera la première partie de cette recherche. L'explication des titres des deux ouvrages traités dans cette

étude trouve sa place aussi dans ce premier volet. Dans le deuxième, nous nous efforcerons de trouver les racines théoriques du langage spécialisé et de voir s'il y aurait une différence du point de vue linguistique entre le concept de langage et celui de discours spécialisé, afin de nous attacher, dans la dernière partie de la recherche, à l'étude du roman *L'huile sur le feu* (1954) et de la nouvelle *On n'y verra que du feu* faisant partie, du recueil *Le grand méchant doux* (1992).

L'huile sur le feu, œuvre du début romanesque bazinien, se définit par la grande thématique abordée, celle du pompier pyromane, monstre destructeur et soldat de la paix en même temps. Le titre se compose de deux noms précédés par un article défini, qui ont la fonction de mettre en premier plan l'élément clé du roman: le feu. Symbole du Soleil et de la régénération, le feu devient dans ce roman un élément du mal: l'aspect destructeur du feu et la maîtrise des flammes est considérée, du point de vue biblique, comme diabolique. Ainsi, tout comme un autre Lucifer, Bertrand Colu, personnage principal du roman, se fait maître de la vie et de la mort : il détient la clé du feu ravageur, le même feu qui a détruit son visage et celui contre lequel il lutte à toute force, jusqu'à la mort.¹

Finalement, le titre n'est qu'une formule anticipatrice pour déroulement de l'action, qui prendra le feu comme protagoniste du roman. L'association des deux termes est flagrante, d'autant plus que l'auteur choisit de les mettre dans son titre, tout en envoyant le lecteur à l'idée d'incendie mortelle. Regardé d'un point de vue sémantique, l'expression 'jeter de l'huile sur le feu' renvoie à l'image de stimulation du feu en y jetant de l'huile dessus. Par extension, et vu du côté métaphorique, le syntagme indique le fait d'intensifier les disputes lors d'un conflit. Le lecteur du roman bazinien se crée, dès lors, un horizon d'attente qu'il va très vite valider, dès la lecture des premières pages du roman : il se trouve au milieu d'une société campagnarde, dans la proximité de la ville de Segré, dont les villageois sont terrifiés par les incendies brusques et destructeurs qui ont submergé leur village. L'incendiaire, pour s'échapper du réel étouffant qui s'est instauré dans son foyer, recourt à l'affirmation de son chagrin en incendiant différentes parties du village. C'est ainsi que le protagoniste 'met de l'huile sur le feu' dans la communauté dont il appartient, mais aussi dans sa propre maison. Finalement, plus que le lecteur pourrait s'imaginer, le roman clôt sur l'image d'un incendie d'huile, attisé par l'eau:

Une pluie de diamant fondu tombe du ciel. Là-haut, sur le toit, un dieu fou arrose de feu, consciencieusement, d'un grand geste circulaire, les maisons d'en face jusqu'alors épargnées, les sauveteurs, les curieux qui détalent en hurlant. [...] Du reste, le désastre est accompli: la motopompe brûle, les toits d'en face brûlent, tout brûle; il n'y a plus rien à tenter, rien à faire, personne ne songe plus à se défendre, et, seule l'arrivée des équipes de secours [...] permettra de reprendre la lutte.²

La fin du roman, renvoyant à une image apocalyptique, frappe le lecteur avec une beauté artistique de la description. Tout comme dans le cas de Saint Jean, l'apôtre, Hervé Bazin se fait maître de son texte, en choisissant des détails qui font voir l'image, plus que la lire : « Je vis aussi une mer transparente irradiée de feu [...] Mais un feu descendit du ciel et les dévora (Gog et Magog). [...] Quiconque ne sera pas inscrit au livre de vie fut jeté dans l'étang de feu. (Apocalypse de Saint Jean, 15, 2; 20, 9-15).

L'image du feu comme élément destructeur et, surtout, punisseur, apparaît chez Bazin aussi. Poussé par une force intérieure qui le mène vers la décadence, Bertrand Colu, surnommé Tête-de-Drap, arrose délibérément le feu de gaz-oil, tout en provoquant une véritable explosion. L'eau jetée sur un feu d'huile va couler à travers et se vaporiser immédiatement à la surface.

¹ Pour plus d'informations à ce sujet, voir mon article *Céline, enfant de deux races*, paru dans la revue *Debates on globalization. Approaching national identity through intercultural dialogue*, GDNI no. 2, Tîrgu Mures, Editions Arhipelag XXI Press, 2015.

² Hervé Bazin, *L'huile sur le feu*, Paris, Éditions Grasset, 1954. Toutes les références tirées de ce roman seront de cette même édition, p. 316.

La vapeur ainsi créée projettera alors toute l'huile en l'air.³ Mais son péché sera très vite puni, car le personnage se voit brûlé dans les flammes du feu qu'il vient de provoquer lui-même. Symbole d'affirmation sur le plan social mais, en même temps, de destruction au niveau personnel, le feu devient, donc, élément incontournable dans la tentative de démystification du roman.

De l'autre côté se trouve la nouvelle *On n'y verra que du feu*, faisant partie du troisième recueil de nouvelles baziniennes, *Le grand méchant doux*, paru en 1992. Hervé Bazin assure sa notoriété non pas seulement à l'aide de ses nombreux romans, mais aussi grâce aux trois recueils de nouvelles qu'il a publiés : *Le bureau des mariages* (1951), *Chapeau bas* (1963) et ce dernier recueil, déjà mentionnée, qui met en question la nouvelle abordée.

Le titre du recueil semble renvoyer à la même idée que le roman *L'huile sur le feu* : un grand méchant doux, un monstre dévastateur au visage d'un bonhomme paisible qui invite à la sérénité. Le protagoniste de la nouvelle, fils et seul héritier de Monsieur Damien, patron de l'un des plus brillants hôtels de l'époque, père de deux enfants, est, en réalité, un alter ego de Bertrand Colu. Successeur d'un héritage au seuil de la faillite, mais copie fidèle et bon héritier de l'humour de son père, Monsieur Claude se méfie du succès de son patrimoine, qu'il voit incendié sous ses propres yeux. L'humour, comme technique narrative bazinienne, transforme cette nouvelle dans un épilogue de l'ouvrage d'un écrivain qui se trouve à la fin de sa carrière romanesque. Publié en 1992, quatre ans avant la mort de l'auteur, la nouvelle fait vibrer l'esprit du lecteur à travers l'ironie face aux fléaux de la vie:

Monsieur Damien était capable de dédramatiser le pire: par exemple, d'enlever dans ses bras une cliente foudroyée au dessert par une embolie, visiblement très morte, et de l'emporter jusqu'à son bureau en criant à la cantonade: *Ce n'est qu'un malaise, Madame s'est évanouie. J'appelle un médecin.*⁴

À l'égard de l'analyse sémantique du titre, ce dernier se compose d'une locution verbale qui concentre un bon nombre de significations : le sens primaire de l'expression désigne un état d'aveuglement qui ne permet s'apercevoir de rien. Cette interprétation pourrait, d'un côté, expliquer l'aveuglement des personnages qui entourent le protagoniste du roman : propriétaire et incendiaire de son propre local, Monsieur Claude agit avec une théâtralité monumentale, qui le soutient, afin de ne pas trahir ses sentiments : lors de la lecture du billet qui lui transmet le début de la catastrophe, il réagit avec détachement : « Pour un *début d'incendie au troisième étage* comme dit le billet, comment le fils pourrait-il montrer moins de caractère? » et demande aussitôt: « Les extincteurs suffiront ? » (p. 110). Sachant dès le départ la magnitude de l'incendie, Monsieur Claude joue son rôle avec dignité, ne laissant rien s'échapper, seulement plus tard quand, resté seul dans sa chambre, il déroule le film de la journée et des faits qui l'ont poussé, 'sans préméditation' à l'acte qu'il a fait :

[...] il fouille méthodiquement les poches de son costume gris pour en transférer le contenu : un portefeuille de lézard, un mouchoir aux initiales C.T., un stylo d'argent, un agenda et enfin, ce briquet d'or dont il a suffi de gratter la molette pour obtenir cette courte flamme, d'ordinaire tout juste responsable d'un feu de cigarette, mais qui à l'occasion, touchant quelques frisons, peut produire un enfer. (p. 122)

Le portefeuille de lézard pour trahir sa grandeur sociale, le stylo, emblème de la connaissance de soi, symbole phallique et du pouvoir et l'agenda pour conclure sa noblesse, sont couronnés par le briquet d'or, objet de vanité par son matériel, mais représentation du feu, par l'emploi.

³ Pierre Auchapt, *Quand de l'eau rencontre de l'huile en feu, une réaction explosive filmée au ralenti*, consulté à l'adresse http://www.maxisciences.com/feu/quand-de-l-039-eau-rencontre-de-l-039-huile-en-feu-une-reaction-explosive-filmee-au-ralenti_art34921.html, le 1^{er} septembre 2015.

⁴ Hervé Bazin, *Le grand méchant doux*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1992, citation tirée de la nouvelle *On n'y verra que du feu*, p. 111 (toutes les références tirées de cette nouvelle seront de cette même édition).

Ces objets renvoient, encore une fois, à l'idée de feu, qui nous conduit vers une deuxième explication du sens figé de la locution, de ne rien voir, ne rien pouvoir discerner dans une situation trop complexe, un enchaînement trop rapide.⁵ En lisant cette nouvelle, le lecteur ne se rend pas compte du moment où le protagoniste aurait mis le feu dans l'hôtel, turpitude qu'il confesse, de manière discrète et indirecte lui-même, avec une certaine satisfaction: « Monsieur Claude s'interdit de sourire. » (p. 122)

Du point de vue historique, selon le dictionnaire *Linternaute*, l'origine de l'expression employée dans le titre date du XVIII^e siècle, quant elle signifiait aussi que l'on ne s'aperçoit de rien. « Il s'agirait d'une référence à l'éblouissement provoqué par un fort coup reçu sur la tête et qui empêcherait de voir correctement. Ici, le feu représenterait donc une lumière vive et aveuglante, qui ne permettrait pas de voir la réalité. »⁶

Finalement, les titres des deux textes traités dans cette recherche, font explicitement référence au feu, lexème qui prouvera son rôle considérable dans les écritures. Loi d'être seulement une thématique quelconque, le feu deviendra protagoniste des deux écritures.

La deuxième partie de mon étude concerne une analyse du concept de discours spécialisé et de langue de spécialité, en abordant des opinions des linguistes comme Osvald Ducrot ou Charaudeau. Très souvent confondus, les deux notions restent, cependant, dissociées. Le discours, tel qu'il est défini dans le *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, est assimilé à la parole : « la langue assumée par le sujet parlant »⁷ ou bien « l'usage de la langue dans un contexte particulier »⁸, pendant que la langue représente, pour Dubois, « un sous-système linguistique tel qu'il rassemble les spécificités linguistiques d'un domaine particulier ». Le dictionnaire de Gallison et Coste la définissent comme « Expression générique pour désigner les langues utilisées dans des situations de communication (orales ou écrites) qui impliquent la transmission d'une information relevant d'un champ d'expérience particulier. »⁹

Finalement, les deux notions font une référence explicite au spécialisé, la différence entre les deux étant explicite dans le *Dictionnaire d'analyse du discours*: « la distinction lexicale / vocabulaire est fondée sur le principe d'une relation interactive entre langue et discours »¹⁰ Dans l'étude *Le discours spécialisé et le spécialisé du discours: repères pour l'analyse du discours en anglais de spécialité*, paru en 2010 dans la revue *E-rea*, Michel Petit s'attache à l'étude de l'analyse du discours spécialisé et, tout en suivant le modèle de Charaudeau et Maingueneau, il arrive à la conclusion que cette distinction lexicale/vocabulaire est primordiale dans la tentative de dissociation des deux notions:

On peut donc penser que le discours spécialisé se distingue de la langue de spécialité dans la mesure où les éléments qui permettent de le reconnaître comme spécialisé [...] Ainsi, lorsque les éléments fondant le jugement de spécialisé sont de nature lexicologique, c'est-à-dire envisagés dans le cadre d'une approche lexicologique, où l'on distingue traditionnellement le lexique (qui relève de la langue) du vocabulaire (qui relève de la parole ou du discours), on distinguera théoriquement les deux entités suivantes: la langue de spécialité, si l'on travaille sur le lexique (les lexèmes); le discours spécialisé si l'on travaille sur le vocabulaire (les vocables).¹¹

⁵ Sens retrouvé à l'adresse : https://fr.wiktionary.org/wiki/n'y_voir_que_du_feu, consulté le 2 septembre 2015.

⁶ Sens retrouvé à l'adresse: <http://www.linternaute.com/expression/langue-francaise/340/n-y-voir-que-du-feu/>, consulté le 2 septembre 2015.

⁷ Dubois, J. et al. *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Éditions Larousse, 1994.

⁸ Charaudeau, P. & D. Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Éditions Seuil, 2002.

⁹ Galisson, R., Coste, D. (Dir.), *Dictionnaire de didactique des langues* Paris, Éditions Hachette, 1976.

¹⁰ Charaudeau, P. & D. Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, *Ibid.*

¹¹ Michel PETIT, « Le discours spécialisé et le spécialisé du discours : repères pour l'analyse du discours en anglais de spécialité », *E-rea* [En ligne], 8.1 | 2010, mis en ligne le 21 septembre 2010, consulté le 03 septembre 2015. URL : <http://erea.revues.org/1400> ; DOI : 10.4000/erea.1400

Cette distinction réalisée, nous pouvons aborder, donc, comme troisième volet de cette recherche, le sujet de l'étude du discours spécialisé bazinien, notamment du jargon des pompiers, tout en travaillant sur le vocabulaire qu'il emploie dans l'écriture des deux textes analysés dans cette recherche.

Au sein du lexique bazinien, on retrouve des ensembles de termes propres à des domaines différents: droit, enseignement, bricolage, système médicale ou pompiers, Hervé Bazin se fait maître des discours qui l'ont fasciné. Après une étude minutieuse de ces domaines, il y fait référence avec le plus grand soin possible et une précision admirable. Le roman *L'huile sur le feu*, par exemple, traite le feu de personnage principal et, dans une conception dichotomique, il incarne le bien et le mal en même temps, de même que Bertrand Colu.

Père d'une famille qui ressent la fin très proche, ce dernier ressent le poids du fondement obsolète de l'union qui le lie à Eva, sa femme. Monstre d'une bonhomie hors commun, le personnage est un vrai pyromane par la manière d'agir et l'impossibilité de lutter contre les pulsions intérieures. Il sent le feu comme partie de son être, cœur et pensée : « [...] on dirait qu'il brûle lui-même avec joie ou, mieux, que la flamme se dégage de lui, qu'il la souffle, poitrine pressée à pleins bras » (p. 16) Cette image médusée reflète l'importance du feu dans la vie du personnage : une flamme qui fait partie du bonhomme pyromane, lui inspire les nouveaux mouvements à faire et lui permet de subsister dans une famille démolie et de faire face au réel asphyxiant qui l'entoure.

Le troisième incendie en deux mois du village met la puce à l'oreille parmi les habitants du village, qui deviennent de plus en plus méfiants et inquiets. Lorsque la grange des Binet brûlait avec force, Tête-de-Drap, surnom acquis à cause des brûlures acquises dans la guerre, n'hésite pas de se faire remarquer, encore une fois, par son implication : bien que second de Ralingue, chef des pompiers, il n'obéit pas aux ordres de celui-ci : « [...] il demeurerait assis à califourchon sur le pignon commun de la grange et de l'étable, là où sa hache avait coupé la poutre pour faire la part du feu et l'empêcher de se propager par les combles. » (p. 23) Astucieux et habile, pompier émérite, Bertrand sait comment agir pour éteindre les incendies qu'il a allumés. Il s'y implique même en risquant sa propre vie, qu'il va perdre justement lors d'une tentative d'éteindre le dernier incendie qu'il a allumé.

Lors de toutes ces occasions qui se présentent dans le village, le lecteur ne peut pas passer comme inaperçu le jargon des pompiers, très bien maîtrisé par l'écrivain : il semble parfaitement connaître les techniques d'intervention, le matériel employé, ainsi que l'équipement des soldats du feu : « la petite motopompe communale ronronnait sagement, avec un calme de machine à battre, et Papa se contentait de protéger la ferme, de noyer les cendres. » (p. 22) Le vocabulaire semble d'autant plus élevé, puisqu'il est sorti de bouche d'une jeune fille, à peine entrée dans l'adolescence. À ce propos, lors d'un quatrième incendie, le lecteur voit, à travers les yeux de celle-ci, tout le déroulement d'une intervention de pompiers : « Dividez, les gars, dividez ! », ordres donnés par Tête-de-Drap, le plus fanatique dans le processus d'extinction du feu. Il monte sur le toit, en attendant que l'eau arrive dans la motopompe.

Tête-de-Drap, qui a toujours un « petit compte à régler avec le feu » (p. 27) risque sa vie pour sauver celle des autres, mais, surtout, pour éliminer la lumière. De cette manière, lorsque le feu était déjà éteint et tous les autres se reposaient, Céline surprend son père en train de vérifier les moindres fumerons : « Seul, Papa est encore debout et tourne sas relâche autour de la ferme rasée, écrasant à coups de talon quelques fumerons projetés dans l'herbe et même d'innocents vers luisants. » (p. 60). Papa, avec majuscule, semble être, ainsi, le dieu du feu, une bête hideuse et dangereuse, mais, en même temps, un apôtre de la sérénité.

L'apogée du discours spécialisé apparaît vers la fin du roman, lorsque Bertrand avoue son péché à sa fille 'Règle absolue: il faut allumer bas, dit-il.' (p. 274) et déclenche, avec ruse, le dernier incendie. À l'instant où elle arrive près du feu, Céline s'y retrouve entourée d'explosions:

[...] une série d'explosions sourdes retentit sur la droite [...] Une sorte de fusée s'éleva toute droite, illuminant le clocher, s'épanouit, se fragmenta [...] Des milliers de débris, verre, pierre et ferraille, projetées au loin par la déflagration, retombaient de toute part, fracassant les ardoises des toits, les poteries des cheminées. (p. 305).

Céline observe très vite l'intervention des pompiers et Hervé Bazin ne rate pas l'occasion d'y faire surgir son goût pour les jeux syntaxiques : « six casques de cuivre et deux képis de gendarme se dressèrent aussitôt, tandis que la foule se resserrait stupidement, paralysant toute manœuvre. Il y eut une minute de confusion parfaite. » (p. 306) L'intervention ne tarde pas à commencer et cela, bien sûr, avec les ordres de division de la part de Colu : « Avancez ! Vous déviderez jusqu'au puits cinq [...] Et déblayez, déblayez, bottez-moi le cul des inutiles ! » (p. 307). C'est le couronnement du pompier Colu, car la magnitude de l'incendie qu'il a provoqué lui permet de satisfaire son goût de l'éteindre. Entouré de flammes, les mêmes flammes qui ont détruit son visage, sa famille, son village et sa vie, il éprouve un sentiment de bien être, il retrouve le vrai sens de la vie :

Mon père, l'agent d'assurances, le mari de Mme Colu, le sergent des pompiers n'existent plus : il n'y a que Tête-de-Drap. Tête-de-Drap dans son élément. Ver dans la terre, poisson dans l'eau, oiseau dans l'air, Tête-de-Drap dans le feu. Quelle aisance ! Quel bonheur du geste ! Ce dernier incendie, qu'il vient d'allumer pendant mon sommeil, il l'a provoqué, il le combat, il cherche à le détruire comme l'Espagnol provoque, combat et tue le taureau qu'il a élevé. (p. 309)

Roman fragmentaire, séparé par pieds de mouche et partagé en trente-trois chapitres, l'histoire exploite d'autres thématiques très chères à l'écrivain, comme la famille, la quête identitaire, la pluie, la nuit avec les escapades nocturnes, l'ombre ou, ce qui plus est, le feu. Il le provoque et le combat, il le fait part de sa vie, une vie qui le mène à la destruction.

De l'autre côte se trouve la nouvelle *On n'y verra que du feu*, qui exploite avec exaltation le même thème du feu. Les thématiques abordées sont récurrentes chez Hervé Bazin, bien qu'on ne parle plus de la longueur d'un roman : la pluie, l'obscurité, la famille et le feu retrouvent sa place dans cette nouvelle aussi. Ce qui est plus impressionnant c'est la coïncidence de noms : le prénom de Bertrand Colu, second de Ralingue dans *L'huile sur le feu*, réapparaît en tant que simple pompier dans la nouvelle. Mais cette fois le protagoniste n'aboutit pas à la pyromanie, sinon agit à coup sûr, afin d'éliminer un maux de tête que l'hôtel lui aurait donné dans le futur proche. Les règles de sécurité au cas d'incendie semblent être, cette fois, bien respectées : dès la découverte du feu, les étapes d'intervention se ressemblent à celles du roman précédent : repérage du feu, demande d'aide aux pompiers, évacuation de la zone et, finalement, ce qui est propre à l'écrivain, l'observation et la description de l'intervention. Les pompiers déjà arrivés à l'hôtel, font évacuer l'établissement, demandent des renforts et exigent qu'on déblaie le boulevard. L'intervention ne cessa pas à se commencer :

Du fourgon-pompe [...] ont sauté les équipes de premier secours. L'une d'elles décrochant, basculant le dévidoir, a couru brancher son tuyau à la prise d'eau 69, la plus proche [...]. Moteur en quatrième vitesse, pression contrôlée à six bars, une autre, au jet bâton, amorce une contre-offensive pour les ouvertures. Une troisième, au jet de pluie, essaie de reconquérir l'escalier de service, en commençant par faire tomber la chaleur et frayer le passage. (p. 114)

Les descriptions beaucoup plus minutieuses que dans le roman puisent leur caractère technique dans la narration omnisciente : prétexte idéal pour que l'écrivain y expose son penchant pour le discours spécialisé. Les connaissances approfondies et fortement détaillées ne peuvent être fondées que sur un travail gigantesque qui se trouve derrière la construction de l'écriture bazinien. Quelles seraient les liens de l'écrivain avec ce domaine ? D'où surgit l'idée de transformer le feu dans le protagoniste d'un roman et leitmotiv d'une nouvelle ? Difficile à

le savoir, mais l'emploi récurrent du feu représente, en termes d'écriture, un éclairage, une lumière-pilote dans l'univers du roman.

Afin d'atteindre son but, l'auteur choisit des thèmes qui sont d'un symbolisme révélateur et sensationnel à la fois, des personnages qui sont parfois le sujet d'une révélation intérieure, ce qui rend aux romans baziniens une valeur poétique et poïétique, notions qui définissent son esthétique. Pour conclure, les deux écritures abordées dans cette recherche, œuvres du début et de la fin romanesque, représentent les avatars de l'écriture spécialisée, du discours qui porte l'empreinte du jargon des pompiers. L'abondance de signes de ponctuation, le choix métaphorique de présenter de manière très poétique les événements, d'autant plus que le jeu avec le discours spécialisé des pompiers, transforment ce roman dans une écriture poétique.

BIBLIOGRAPHY

1. AUCHAPT, Pierre, *Quand de l'eau rencontre de l'huile en feu, une réaction explosive filmée au ralenti*, consulté à l'adresse http://www.maxisciences.com/feu/quand-de-l-039-eau-rencontre-de-l-039-huile-en-feu-une-reaction-explosive-filmee-au-ralenti_art34921.html, le 1^{er} septembre 2015.
2. BARTOȘ, Bianca-Livia, « Céline, enfant de deux races », *Debates on globalization. Approaching national identity through intercultural dialogue*, GDNI no. 2, Tirgu Mures, Éditions Arhipelag XXI Press, 2015.
3. BAZIN, Hervé, *L'huile sur le feu*, Paris, Éditions Grasset, 1954.
4. BAZIN, Hervé, *Le grand méchant doux*, Paris, Éditions Grasset et Flasquelle, 1992.
5. CHARAUDEAU, P. et D. Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Éditions Seuil, 2002.
6. DUBOIS, J. et al. *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Éditions Larousse, 1994.
7. GALISSON, R., Coste, D. (Dir.), *Dictionnaire de didactique des langues* Paris, Éditions Hachette, 1976,
8. PETIT, Michel, « Le discours spécialisé et le spécialisé du discours : repères pour l'analyse du discours en anglais de spécialité », *E-rea* [En ligne], 8.1 | 2010, mis en ligne le 21 septembre 2010, consulté le 03 septembre 2015. URL : <http://erea.revues.org/1400> ; DOI : 10.4000/erea.1400,

SITOGRAFIE

www.fr.wiktionary.org

www.linternaute.com

THE HISTORIES OF LITERATURE BETWEEN FORM AND SUBSTANCE

Roxana-Oana Mîndru

PhD. Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: Literature and its history don't evolve at the same speed some would say. So when literature passed through its post-modernist phase, it took literary history some time to adjust to the new realities of the literary world. After all, history is not supposed to present reality as it happens, but rather to analyze things that have already happened. How closer to the present should history, literary or otherwise, come and see, it has been the object of debate for many centuries now. But regardless of that debate, we cannot contest that literary history follows roughly the same path as its object, literature. The currents, changes, social and political pressures that literature feels, literary history will feel too, some even more acutely than its object.

It's no wonder then, that post-modernist literary history knows some major changes. Just like literature redefined itself and its forms, literary history redefined not only what it will study but also what will constitute literary history. This study reflects the way the world of literary history changed after post-modernism, but also how the world of Romanian literary history changed to respond to a dual push: the world's new trends as well as the social, political and cultural pressures of a post-communist society.

Keywords: sociology of literature, post-communism, cultural history, transdisciplinarity, literature

Dacă este să analizăm evoluția conceptului de istorie literară observăm că acesta a cunoscut o progresie aproape organică am putea spune. De la istoria literară ca simplă înșiruire de opere și autori, la istoria literară ca parte a istoriei culturii, aceasta ajunge mai apoi să fie aproape indisolubil legată de critica literară. De aceea ne este foarte greu să facem o deosebire clară între tipurile de istorie și cele de critică literară.

Dacă istoria literară constituie un fapt în sine, tipuri clasice de critică literară precum eseul sau recenzia ajung la rândul lor să facă parte din istorii literare. Și ce putem spune despre monografie? Aceasta se află numaidecât la intersecția dintre critica și istoria literară, fără a fi părtinitoare nici uneia. Ne este cu atât mai dificil să le separăm odată cu anii '90, când istoriile literare devin culegeri de monografii, de studii, eseuri și recenzii și mai ales când își fac apariția atlasele literare sau chiar geografiile literare. Mai ales, în acest conglomerat aparent haotic unde oare am putea situa dicționarele literare? Acestea prezintă cu siguranță elemente bio-bibliografice și aprecieri critice ale autorilor și operelor acestora, dar în același timp, prin însăși capacitatea lor de depozitari de date literare într-un anume context ele par mai degrabă avatari ai istoriei literare.

O altă dificultate ne este dată de limitele mai degrabă vagi în care istoria literară își regăsește definițiile. De la Wellek și Warren, la Marino și Manolescu, definițiile a ceea ce poate fi considerat istorie literară în formă sau a fondului care ar trebui să constituie obiectul istoriei literare variază.

Ca o concluzie a celor spuse mai sus, acest studiu nu se va axa deci pe examinarea, analiza și exemplificarea doar a acelor tipologii formale care au devenit formele consacrate ale istoriei literare ci ne vom aventura deci și spre forme ce țin mai degrabă de critica literară care

au devenit între timp însă tipologii de graniță care pot caracteriza ambele concepte literare. Vom trata de asemenea unele tipuri mai nou apărute și a căror situație se dovedește mai problematică ca de pildă geografia literară sau atlasul literar. Nu în ultimul rând, ne vom apleca asupra dicționarilor literare, încercând să înțelegem rolul pe care acestea îl ocupă în noul peisaj literar de după 1989 și modul în care acestea au influențat acest peisaj. La urma urmei, scopul acestui studiu este de a analiza direcțiile spre care istoria literară se îndreaptă și nu putem face aceasta decât reliefând modul în care aceste forme, specifice critice sau istoriei literare sau aflate la granița dintre concepte au dus la crearea peisajului literar al epocii în care ne aflăm.

Noțiunea de istoria literaturii stă sub semnul unui echivoc fundamental: obiectul este confundat cu disciplina și metoda de studiu. În primul sens, istoria literaturii înseamnă totalitatea operelor literare apărute în istorie, în succesiune, într-o perioadă determinată. În cel de al doilea, istoria literaturii (-rară) definește o disciplină, o metodă, o „știință a spiritului”, a cărei tehnică urmează a fi definită. Planurile sunt radical deosebite, chiar contradictorii: istoria literaturii nu este istorie, în timp ce istoria literaturii nu este a literaturii. Cum se explică acest paradox? În primul rând, obiectul istoriei literare este în mod necesar opera literară ca fenomen estetic. Întâi au apărut operele, apoi nevoia „istoriei” lor. Există opere literare, care se succed în timp, care se cer recunoscute și studiate ca atare. De unde necesitatea fundamentală a Istoriei literare de la se întemeia pe un concept estetic, pe o definiție a „literaturii”. Fără clarificarea prealabilă a specificului literar, nu poate fi precizat nici obiectul și, în funcție de el, nici metoda istoriei literare, ca istorie a artei literare, situație analogă cu a criticii literare. În același timp însă, faptul că obiectul istoriei literare - opera literară - constituie în același timp un fenomen estetic și istoric, sau mai precis un obiect estetic, cu un anume „orizont” istoric, într-o anume „situație” istorică, nu schimbă cu nimic realitatea. Cărțile, fără excepție, sunt integrate unei deveniri, unui flux istoric (de unde și ideea „evoluției”), au un „miez” istoric. Într-un moment istoric, totdeauna unic, repetabil, apare o operă, care „răspunde” cu mijloace literare unei singure „situații”. Mai întâi, prin însăși existența sa, de operă concepută și ivită la un moment dat. Este ea și numai ea, acum și nu în altă împrejurare, sau altă dată. În terminologia germană, personalitatea literară ca *Zeitpunkt*, „trăit” și transfigurat literar, mod de a concilia particularul și generalul în istorie și literatură¹.

Deci ca și formă literară istoria literaturii este greu de definit. La celălalt capăt al spectrului avem însă formele criticii literare.

Într-un interviu acordat lui Constantin M. Popa în revista *Mozaicul*, Iulian Boldea vorbește deschis despre viitorul istoriei literare drept subiect și disciplină. Potrivit acestuia: „Istoria literaturii nu e, în opinia mea, nici desuetă, nici nefrecventabilă, cel puțin la noi. În Occident, percepția istoriei literare, ca lucrare de mari dimensiuni, este, într-adevăr, aceea a unei discipline desuete, anacronice, care supraviețuiește inefficient din secolul al XIX-lea.”².

Criticul Iulian Boldea reia niște idei mai vechi când vorbește de faptul că formele criticii literare sunt strâns legate de capacitatea acestei discipline de a putea investiga în mod corect și adecvat universul imaginar și formal al operei literare. Potrivit acestuia formele respective sunt:

a) *articolul* (lat. *articulus* – articulație) este o formă a disertației ce constă în tratarea unei teme literare.

b) *cronica literară* este o formă a disertației, denumită așa datorită apariției sale periodice (zilnic, săptămânal, lunar) în paginile revistelor. Cronica literară constă în relatarea și comentarea celor mai recente apariții editoriale.

c) *recenzia* reprezintă o analiză, o dare de seamă critică asupra unei cărți literare sau științifice. Într-o recenzie criticii aplică propriile priviri estimative la mișcarea și evoluția literaturii contemporane. Concisă, fără a avea întinderea unui studiu, recenzia are ca scop

¹ Adrian Marino, *Istoria literară*, în „Anuar de lingvistică și istorie literară”, XX, Cluj-Napoca, 1969, pp. 2-3.

² Constantin M. Popa, *Interviu cu Iulian Boldea*, în revista *Mozaicul*, nr. 13/2012.

informarea cititorilor asupra lucrării respective, scoțându-se în evidență meritele sau scăderile acesteia.

d) *eseul* – e o formă de notație a unor observații personale, cu caracter reflexiv, în care se aduc, cu o deplină libertate de mișcare spirituală, sugestii de cunoaștere pe teme diverse. Eseul se relevă ca un exercițiu critic nesistematic prin excelență. Eseul se află la interferența filosofiei cu literatura.

e) *monografia* reprezintă un studiu de profunzime în care se tratează, amănunțit și în întregime sub toate aspectele, o problemă din domeniul artei sau literaturii. După conținut monografiile pot fi: literare (*Viața lui Mihai Eminescu* de C. Călinescu), istorice, sociologice etc..

Monografiile critice se referă fie la viața și opera unui scriitor, la un curent literar sau la destinul unui geniu. Un exemplu foarte elocvent este monografia lui E. Lovinescu intitulată *Titu Maiorescu și contemporanii lui*. Pe lângă rigoarea științifică, monografiile trezesc interesul și prin unele calități artistice precum prezența unor narațiuni organizate epic, inserția unor portrete individualizate sau a unor caracterizări evocatoare. Monografiile sistematice pot totuși fi și exerciții de istorie literară, deoarece, pe lângă elementul critic ele urmăresc de asemenea un element istorico-cronologic privind viața și opera autorului, încadrarea acestuia în curente sau mișcări literare. Monografie se află deci sincretic la interferența dintre critica și istoria literară, cu atât mai mult în zilele noastre, când viitorul istoriei literare și al formelor pe care aceasta alege să le adopte este incert.

Privind scopul istoriei literare astăzi, Iulian Boldea concluzionează că: „Un obiectiv important al oricărei istorii literare ar trebui să fie, cred eu, reconsiderarea unei anumite opere literare, revizuirea unor opinii sau ipoteze istorico-literare care au patina timpului, reevaluarea importanței, a locului unor scriitori într-un anumit context istoric, social sau chiar politic. Iar o astfel de operațiune de reevaluare a textelor literare sau a autorilor lor presupune tocmai o eliberare de tirania modelelor, o recuperare a unor scriitori uitați sau aflați în penumbra investigației curente, după cum presupune și asumarea riscului de a destrăma false prestigii sau glorii lipsite de fundament estetic.”³.

Este destul de limpede până aici. Pe deoparte avem istoria literară a cărei definiție este la fel de vagă precum formele sale, iar pe de altă parte avem formele criticii literare care par cât se poate de limpezi. Lucrurile însă nu sunt chiar atât de simple pe cât ar părea la o primă privire.

Direcțiile spre care ne îndreptăm în istoria literară nu mai permit o atât de clară separare a acestor forme. Avem de a face cu noi tipuri care exemplifică aceste direcții. În studiul său intitulat *O cercetare critică asupra istoriografiei literare românești*, Andrei Terian identifică trei astfel de noi tipuri. Un prim tip ar fi cel al istoriilor literare „revizioniste”, care s-au afirmat încă din deceniul al nouălea, ca urmare a emergenței noilor discipline care au repus în discuție atât compoziția, cât și legitimitatea canonului literar occidental. E vorba, cu alte cuvinte, despre istoriile literare inspirate de studiile culturale, de studiile postcoloniale, de „noul istorism”, deconstructivism, psihanaliză lacaniană, „studii de gen” (gender studies) – pe scurt, de toate acele orientări pe care un conservator precum Harold Bloom le-a anatemitizat prin sintagma „Școala Resentimentului”⁴. În afara premiselor revizioniste, ceea ce individualizează majoritatea acestor istorii este faptul că ele sunt lucrări în colaborare, scrise de echipe de autori care nu-și mai propun să acopere în mod exhaustiv obiectul, ci să-l sondeze prin diverse abordări, nu întotdeauna convergente, și să submineze astfel modelul „marilor narațiuni” naționaliste, organice și teleologice moștenit din secolul al XIX-lea. Exemplele din această categorie sunt, desigur, numeroase dar menționem doar istoria literaturii franceze editată de

³ *Ibidem*.

⁴ Harold Bloom, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, Harcourt Brace & Company, New York, 2004, p. 4.

către Denis Hollier⁵ și aceea, mai nouă, a literaturii americane, coordonată de către Greil Marcus și Werner Sollors⁶.

Un al doilea tip care caracterizează o a doua direcție așa cum sunt ele descrise de Andrei Terian îl reprezintă istoriile literare transnaționale, care apar cu o frecvență sporită începând cu anii '90, pe fundalul intensificării procesului de globalizare și al dezvoltării teoriilor privind World Literature. De cele mai multe ori, aceste istorii se structurează pe o platformă teoretică eclectică, ce mai include atât abordări de tip „revizionist”, cât și elemente preluate din discipline precum istoria mentalităților sau geografia culturală⁷. Și în cazul de față, spune autorul, am putea da o mulțime de exemple, dar probabil că cele mai reprezentative rămân istoriile literare realizate în ultimul deceniu sub egida ICLA și publicate în prestigioasa colecție *Comparative History of Literatures in European Languages* a editurii John Benjamin. Mai mult, există deja în momentul de față suficiente indicii că asemenea abordări se vor extinde în curând pe o scară globală – dovadă proiectul Literature:. Dar, desigur, aceasta nu înseamnă că perspectiva transnațională nu poate fi aplicată și la scara unei singure literaturi, după cum o arată propunerea de istorie a literaturii franceze coordonată de către Christie McDonald și Susan Suleiman⁸.

În fine, o a treia direcție pe care autorul găsește util să o menționeze reprezintă unul dintre cele mai recente programe istoriografice, și anume istoria literară cantitativă, care, deși se află deocamdată în stadiu embrionar, și-a dovedit deja eficiența în principal prin cercetările lui Franco Moretti⁹, desfășurate în domenii precum relațiile interliterare, geografia literară și teoria genurilor. E drept că, până în momentul de față, această metodă nu a produs o istorie completă a uneia sau a mai multor literaturi. Și s-ar putea ca istoria literară să nu fie niciodată capabilă să abordeze în mod satisfăcător doar din punct de vedere cantitativ o întreagă literatură. Însă unele dintre istoriile literare deja citate mai sus au recurs deja, chiar dacă doar în parte, la ajutorul abordărilor cantitative și au ajuns la rezultate a căror utilitate nu mai poate fi contestată¹⁰.

Andrei Terian identifică în continuare o serie de elemente comune pe care aceste direcții sau tipuri par să le împărtășească, cel puțin primele două. În primul rând, spune acesta „istoriile literare recente sunt scrise rareori de către un singur cercetător, căruia i se preferă din ce în ce mai mult colectivele de autori; această trăsătură se explică, de bună seamă, prin dificultatea, dacă nu chiar prin imposibilitatea unui singur om, oricât de cultivat și de dotat, de a mai stăpâni în momentul de față informația acumulată cu privire la o singură literatură, fie ea și dintre acelea considerate minore sau periferice”¹¹.

Pe de altă parte, afirmă el, un obiectiv afirmat constant de către numeroși coordonatori de istorii literare este dorința de a se rupe de modelul național, organicist și teleologic care a dominat istoriografia literară europeană de la începutul secolului al XIX-lea până spre mijlocul secolului trecut; în acest context, obiectivul urmărit de majoritatea istoricilor literari este acela de a surprinde nu atât continuitatea, cât discontinuitățile istorice – fapt realizat în egală măsură prin multiplicarea perspectivelor (consecință fatală a scrierii în colaborare a istoriei, ca și prin

⁵ Denis Hollier (ed.), *A New History of French Literature. A Panorama of Literature in Its Cultural Context – Music, Painting, Politics, and Monuments Public and Private*, Harvard University Press, Cambridge, MA. & London, 1989.

⁶ Greil Marcus, Werner Sollors (eds.), *A New Literary History of America*, Harvard University Press, Cambridge, MA. & London, 2009.

⁷ Mario J. Valdés, Djelal Kadir (eds.), *Literary Cultures of Latin America: A Comparative History*, vol. I-III, Oxford University Press, New York, 2004.

⁸ Christie McDonald, Susan Rubin Suleiman (eds.), *French Global: A New Approach to Literary History*, Columbia University Press, New York, 2010.

⁹ Franco Moretti, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for Literary History*, Verso Publishing, London/ New York, 2005.

¹⁰ Andrei Terian, *O cercetare critică asupra istoriografiei literare românești*, Volumul I al Conferinței „European integration-between tradition and modernity”, Editura Universității „Petru Maior”, Tîrgu Mureș, 2005, pp. 1231-1232.

¹¹ *Ibidem*, p. 1233.

fragmentarea lor (istoriile literare recente nu mai urmăresc o analiză exhaustivă a obiectului, căreia i se preferă o serie de „sondaje” mai mult sau mai puțin aleatorii în trecutul literar.

Unul dintre modele care pare să fi decăzut din preferințele istoricilor și cercetătorilor literari este cel organicist. Îndepărtarea de acesta se face prin atenția sporită acordată grupurilor marginale, minorităților etnice, religioase, sexuale și sociale, ale căror „voci” au fost până acum reduse la tăcere de istoriile literare „canonice”. Această mutație a fost posibilă, desigur, datorită disciplinelor „revizioniste” precum studiile postcoloniale sau feministe, care au contestat atât legitimitatea perspectivelor din care au fost scrise istoriile literare tradiționale, cât și ierarhiile de valori stabilite de către acestea¹².

O atare schimbare de perspectivă a fost pregătită de o alta, constând în adoptarea unei viziuni instituționale asupra fenomenului literar. Potrivit acestei poziții, inspirate în bună măsură de materialismul cultural, de teoria discursului a lui Michel Foucault și de constructivismul social, literatura încetează a mai fi un limbaj privilegiat și devine un discurs „ca toate celelalte”, generat de anumite instituții și aflat în diverse raporturi de putere cu alte tipuri de discurs din cadrul unei anumite societăți; de aici, o abordare contextualizantă a fenomenului literar, care pornește de la încercarea de a determina funcția literaturii într-un anumit timp și loc, funcție care îi prescrie și, în același timp, îi definește „regulile jocului”. De materialismul cultural se plânge și Ion Simuț când vorbește despre cultura de divertisment și de poezia pentru care nu mai există un public larg și care a fost deci nevoită să se mute în cercuri din ce în ce mai restrânse până când aceasta va dispărea în cele din urmă cu totul¹³.

Mai mult, crede Terian, nu doar raporturile literaturii cu alte tipuri de discurs, ci însăși statutul său ca discurs „propriu”, dotat cu o „esență” și cu niște frontiere bine definite e pus la îndoială în multe dintre istoriile literare actuale. Ca urmare a acestui fapt, ele analizează adeseori nu doar opere cuprinse în genurile literare tradiționale (poezie, proză, teatru, critică), ci și texte pe care clasificările generice uzuale le-ar defini ca lucrări istoriografice, jurnale, scrieri de călătorie, manifeste politice sau opere filosofice. În noile istorii literare își găsesc loc nu doar Pound, Kafka și Brecht, dar și Michelet, Freud și Derrida¹⁴.

Consecința acestor fenomene este faptul că valoarea artistică ajunge să fie chestionată în aceeași măsură ca și literalitatea: din moment ce literatura nu mai are niște frontiere precise și unanim acceptate, ci limitele ei sunt rezultatul intereselor unui anumit grup social dominant sau, pur și simplu, fenomenul literar se caracterizează printr-o anomie constitutivă, e de la sine înțeles că încercarea de a constitui un canon legitim se confruntă cu mari dificultăți sau devine de-a dreptul imposibilă. Tocmai de aceea, atunci când nu vizează în mod programatic o „revizuire” a canonului, unele dintre istoriile literare actuale renunță la pretenția de a mai stabili un canon și privesc toate operele literare ca pe niște efecte sau reflexe ale anumitor structuri caracteristice societății care le-a produs¹⁵.

Vedem deci cum din nou discuția se poartă aproape obsesiv în jurul canonului. Cine îl face, cine îl neagă. Există un nou canon? Dar mai ales este necesar un canon de orice fel? Totul pornește de la ideile literare. Ideile literare (sau de orice altă natură) nu apar niciodată izolate decât prin abstractizare, ci integrate numai unor rețele asociative și „câmpuri lingvistice”. În jurul unui nucleu semantic, destul de oscilant, imprecis, fragil, predispus la dezagregare, tinde să se grupeze un câmp asociativ vast, destul de instabil, o vegetație mai mult sau mai puțin parazitară, care-și deplasează și denaturează inevitabil înțelesul. Sinonimiile, omonimiile

¹² *Ibid.*

¹³ Ion Simuț, *Comentarii critice: Ce s-a întâmplat cu literatura română în post-comunism. Simptomatologie generală*, în „România literară”, nr. 6/2008.

¹⁴ Andrei Terian, *op. cit.*, p. 1234.

¹⁵ *Ibidem*

virtuale sau reale, afinitățile, asociațiile de idei (*science/conscience, connaissance/co-naissance* etc), *the great chain of being* etc., își aduc contribuția lor la sporirea densității semantice a termenilor literari și, implicit, la obscurizarea și confuzia lor perpetuă. Asociațiile de idei produc interferențe, aglutinări, suprapuneri totale sau parțiale de sensuri, cercuri semantice care tind să se întretaie în diferite puncte, prin conexiuni și sisteme de relații de natură să amplifice și în același timp să complice conținutul oricărui concept literar. În măsura în care orice idee literară se asociază și interferează o serie întreagă de alte idei literare, dilatarea semantică devine inevitabilă. Imbricarea semnelor atrage automat interferența semnificațiilor. Ideea de romantism interferează în timp și spațiu ideii de geniu, originalitate, inspirație, etc.. La fiecare nouă intersecție se produce o amplificare, deviere, deplasare de semnificații, prin adaosuri și contaminări de noi semnificații, modificări sau nuanțări de semnificații vechi, aglutinare de semnificații noi și vechi, grupate de fiecare dată în noi sinteze.

Conținutul ideilor literare devine în felul acesta defectiv prin definiție, supus mutațiilor, transformărilor, evoluțiilor, deplasărilor continui, observație de esența locului comun. Nu puține transferuri în zone heterogene, uneori foarte îndepărtate de punctul de plecare, se cer înregistrate la același capitol. Consecințele labilității, oscilării și deci „istoricizării” ideilor literare sunt considerabile prin chiar acest simplu, dar fundamental fapt: ideea literară se confundă cu propria sa semantică istorică, a cărei descifrare și lectură devine însuși obiectivul criticii ideilor literare. Ea urmează să „explice”, să descrie mecanismul acestui fenomen de instabilitate „istorică”. *Id est*, al transferului semantic implicat în și prin succesiunea textelor de idei și anume că faptele de polisemie apar adesea efemere, dar atât de puternice, încât echivalează în planul analizei sincronice, cu adevărate omonime. Toate transformările semantice notabile se produc în punctele nodale ale traiectoriilor istorice ale ideilor literare. Cauza originară a polisemiei ideilor literare este, după împrejurări, uzuală, intențională, contextuală, sau uzual-intențional contextuală, prin interferență involuntară sau voluntară. Determinante sunt, în orice împrejurare, accepțiunile curente, în general imprecise sau personale, intențiile programatice ale emițătorului de idei literare (proiecte intelectuale, programe teoretice), contextele în care aceste idei sunt exprimate. Înțelegem prin „context” totalitatea determinărilor de ordin „istoric” (*Weltanschauung*, ideologic, social, individual și de orice altă natură), în cadrul cărora ideile literare sunt formulate¹⁶.

În acest context, abolirea sau, cel puțin, atenuarea judecății de valoare se corelează cu încă o trăsătură specifică istoriilor literare actuale, și anume orientarea lor neopozitivistă. Dacă, pe de o parte, orice judecată de valoare este chestionabilă, iar, pe de alta, literatura este un reflex discursiv al structurilor materiale și sociale, calea cea mai potrivită pentru a scrie o istorie literară credibilă pare aceea de a te concentra mai mult asupra aspectelor factuale ale

¹⁶ Adrian Marino, *Dintr-un dicționar de idei literare*, Editura Argonaut, Cluj-Napoca, 2010, p. 227.

fenomenului literar. Un rezultat al acestei reorientări este apelul tot mai mare la ajutorul unor discipline precum statistica, geografia, economia, sociologia. Rezultatul direct al acestei noi direcții este apariția unor noi specii precum geografia sau atlasul literar sau chiar a monografiilor problematice¹⁷.

Tot în legătură cu acest aspect, tradiționalul *close-reading* tinde să fie substituit de ceea ce Franco Moretti numea *distant reading*, o metodă de abordare ce pare a conveni mult mai bine abordărilor de tip cantitativ ale literaturii. Un aspect foarte interesant pentru starea actuală a istoriei literare românești pe care Andrei Terian îl remarcă este că „nu în ultimul rând, chiar dacă se referă, prin însăși natura lor, la trecut, istoriile literare actuale nu au cum să nu vorbească, de fapt, și despre prezent – și, înainte de toate, despre fenomenul definitoriu al epocii noastre: globalizarea. Chiar și atunci când ele constituie doar istorii literare naționale, scrierile menționate la începutul acestei secțiuni (și multe altele încă adoptă, în abordarea obiectului lor, o perspectivă asumat intern-, trans- sau postnațională, care implică în egală măsură o privire de foarte sus a materiei și o componentă comparatistă. Desigur, acest lucru se justifică prin faptul că, privită din afară sau de deasupra, o literatură națională nu reprezintă niciodată o entitate izolată, ci o verigă sau, mai bine zis, un nod într-o rețea interliterară sau chiar planetară”¹⁸.

Mai mult chiar, în condițiile globalizării, însăși compartimentările pur „naționale” ale literaturilor devin problematice, iar acest lucru se observă nu doar prin amploarea sporită a unor fenomene remarcate deja de istoriile literare tradiționale precum influențele sau traducerea (să nu uităm că la noi piața de carte a cunoscut cu traducerea o adevărată explozie în ultimele două decenii, o explozie care încă nu și-a terminat combustibilul) ci și prin intensificarea unor procese precum migrația (în toate variantele sale: diasporă, exil etc., bilingvismul sau aculturația, care se regăsesc din ce în ce mai des în istoriile literare din ultimele decenii. Iată, așadar, modul de ansamblu în care se prezintă orientările și caracteristicile istoriografiei literare actuale¹⁹.

Această tridirecționalitate a istoriei literare pe plan universal cunoaște însă o transformare la noi. La întrebarea care ar fi trăsăturile proeminente ale tradiției istoriografice literare românești și în ce raport se situează ea cu cercetarea occidentală, o serie de cercetători de la Ion Simuț, la Andrei Terian și Eugen Simion au încercat să răspundă în ultimele decenii.

Totuși, înainte de a explora această problemă, crede Terian, e necesar să vedem exact despre ce istorii ale literaturii române vorbim aici: „O observație preliminară în această privință este că, spre deosebire de alte literaturi est-europene, literatura română nu a avut până acum norocul de a fi impusă în circuitul internațional printr-o istorie literară care să fie recunoscută ca reper în domeniu. E adevărat că încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea literatura română a constituit obiectul mai multor istorii literare semnate de cercetători străini, dintre care majoritatea rămân chiar și în clipa de față surse de informație credibile. Avem în vedere, de pildă și cazul literaturilor poloneză prin Czesław Miłosz, *The History of Polish Literature*; bulgară prin Charles A. Moser, *A History of Bulgarian Literature: 865-1944*; și slovacă prin Peter Petro, *A History of Slovak Literature*; dar, desigur, lista poate fi extinsă. Din păcate, în România, ele nu numai că nu au fost traduse, dar au fost, în general, ignorate sau chiar primite cu ostilitate²⁰.

Trebuie aici să facem precizarea că Andrei Terian este unul din cei mai vehemenți suporterii ai exportării literaturii române dar și a criticii și istoriei literare pe care el o definește ca fiind de calitate. Problema valorilor care ar putea rezista unui asemenea export este tratată pe larg în volumul *Critica de export* publicat în 2013.

¹⁷ Andrei Terian, *op. cit.*, p. 1234.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 1235.

În aceste condiții ale unei ostilități fățișe față de critica și istoria literară venită din exterior, sursa cea mai utilă și mai actuală pe care un străin o are în momentul de față la dispoziție pentru a se informa asupra literaturii române sunt capitolele dedicate acesteia în cunoscuta *Istorie a literaturilor central- și est-europene* semnată de către Marcel Cornis-Pope și John Neubauer. Însă imaginea pe care și-ar face-o în urma unei asemenea lecturi ar fi, fără îndoială, una trunchiată, întrucât, lăsând la o parte capitolul dedicat „poetului național” în volumul al IV-lea, e mai mult decât evident că, în ceea ce privește genurile literare „clasice”, istoria amintită privilegiază net proza în detrimentul poeziei. Sigur, acesta nu neapărat un reproș adus lucrării, unde, în ansamblu, literaturii române i se acordă un spațiu privilegiat. Terian pledează pentru poezie spunând că „nicio literatură nu poate fi înțeleasă fără poezia ei” mai există și problema faptului că „genul respectiv are o importanță și mai mare în cazul literaturii române, unde majoritatea bățăliilor canonice și a schimbărilor de paradigmă s-au concentrat în jurul fenomenului poetic.”²¹

Nici istoriile literare traduse sau scrise direct de români pentru uzul străinătății nu s-au bucurat de un mai mare succes în afara granițelor țării. Cu o singură excepție, cea a *Panorama de la littérature roumaine contemporaine* (1938) a cunoscutului comparatist B. Munteano, care, în afara faptului că a beneficiat de prestigiul autorului (secretar timp de aproape două decenii al impunătoarei *Revue de littérature comparée* și de traduceri în engleză, germană, italiană și portugheză, reprezintă o apariție cu adevărat remarcabilă pentru vremea sa). Nu ne rămân așadar spre analiză decât istoriile publicate în limba română.

O primă caracteristică a acestora despre care vorbeam la începuturile acestui studiu este faptul că istoriografia literară românească nu se reduce la istoria literaturii ca gen, ci acoperă o serie de alte cercetări specializate (monografii, studii specializate pe epoci etc.), în care un cititor dornic să cunoască fenomenul literar românesc găsește, de obicei, informații mult mai temeinice decât în istoriile literare „generale”. În al doilea rând, nu e greu de constatat că, chiar și după această restrângere a câmpului de analiză, istoriile literare românești sunt destul de numeroase, astfel încât se impune o nouă delimitare.

Delimitarea pe care Terian alege să o folosească este combinarea criteriului reprezentativității cu acela al actualității raportând patru istorii deja „canonice” acelea ale lui E. Lovinescu, G. Călinescu, I. Negoitescu și Nicolae Manolescu și alte patru recente, apărute după 2000 și semnate de Marian Popa, Eugen Negrici, Alex. Ștefănescu și Mihai Zamfir.

Pentru Andrei Terian istoria literară românească are un set clar de trăsături definitorii. Prima ar fi faptul că spre deosebire de alte literaturi europene, în special vestice, în care s-a realizat încă de la începutul secolului trecut o disociere clară între critica academică (mai mult sau mai puțin „științifică” și critica „la zi” („impresionistă” și foiletonistică a fenomenului literar, în România această disjunctie nu s-a impus încă în mod ferm nici chiar în clipa de față. Afinitățile criticii românești cu critica franceză și absența unei puternice tradiții pozitiviste (sau măcar formaliste au făcut ca istoria literară să fie privită ca un domeniu în care un critic e „chemat” să se manifeste doar după sau doar în paralel cu o activitate cât mai îndelungată de cronicar literar. „Tocmai de aceea prototipul criticului român pare să fie acela al Demiurgului sau al nomothetului, capabil să legifereze în domeniul istoriei literare cu aceeași lejeritate cu care o face în recenziile de carte și care concepe astfel acest gen academic drept forma supremă de consacrare sau de verificare a autorității pe care și-a dobândit-o în timp”²². De altfel, se poate constata cu ușurință că toate istoriile „canonice” ale literaturii române au fost scrise de critici care și-au exersat anterior condeiul în calitate de cronicari literari și care au putut profita astfel din plin, în noua ipostază, de popularitatea pe care și-au câștigat-o în calitate de comentatori ai actualității literare.

²¹ Ibid.

²² Ibid., p. 1236.

Pe de alte parte, crede Terian, acest statut aparte al istoriei literare în cultura română se bazează, de fapt, pe o serie de opțiuni punctuale, precum privilegierea stilului în detrimentul „metodei” și al documentării, a judecății „de gust” în detrimentul unei analize conceptuale elaborate și a interpretărilor insolite în detrimentul contextualizării riguroase. Astfel, mulți dintre istoricii literari români tind să privească, cel puțin de la G. Călinescu încoace, istoria literară ca pe un gen mai degrabă literar, o „sinteză epică” decât ca pe o scriere în regim factual, cu veleități academice. «De exemplu, în textele teoretice ale lui G. Călinescu și la Nicolae Manolescu, documentarea riguroasă e repudiată la statutul de simplă istorie literară „auxiliară”, rezervată doar celor incapabili să se ridice la „creație” și „sinteză”. Această poziție de principiu se confirmă prin faptul că multe dintre istoriile literare mai recente ca de pildă, cele semnate de I. Negoîtescu, Nicolae Manolescu, Alex. Ștefănescu sau Eugen Negrici se dispensează de note sau chiar de orice aparat bibliografic. Drept urmare, sursa și chiar autenticitatea mai multor citatele și referințe sunt greu de urmărit și de verificat»²³.

Acuzația majoră pe care Terian o aduce acestor lucrări de istorie literară, fie că vorbim de cele patru exemple considerate „canonice” sau de celelalte patru publicate după 2000, este cea a absenței unui aparat critic bine construit și a unui set de referințe verificabil și credibil, precum și pasiune pentru interpretări insolite, exotice sau ieșite din tipare care, crede el, nu fac nici o favoare istoriografiei istoriei literare românești, mai ales a celei de data recentă²⁴.

Pe baza celor afirmate mai sus, putem încerca acum o situație de ansamblu a istoriografiei literare românești în raport cu cea occidentală. Iar, din cele mai multe puncte de vedere, acest raport se manifestă sub forma unor divergențe fundamentale: în literatura română nu s-a încetățenit încă tradiția istoriilor literare scrise în colaborare. Discontinuitățile literare, atunci când apar în istoriile literare românești, nu rezultă dintr-un program teoretic, ci apar mai degrabă ca lacune și neglijențe ale demersului istoriografic; în rest, modelul istoricilor literari români rămâne acela al „sintezei epice”.

Desigur, revizuirile canonului despre care am tot discutat din diferite unghiuri axiologice, există în istoriile literare românești în viziunea lui Terian «nu atât ca efect al reabilitării vocilor marginale, „minoritare”, ci ca urmare a subiectivității „gustului” sau, în cel mai bun caz, a aplicării criteriilor dominante ale prezentului asupra trecutului; or, aceste „criterii dominante” nu sunt nici chiar în momentul actual prea favorabile vocilor minoritare, dată fiind mentalitatea preponderent conservatoare a societății românești»²⁵.

Terian încheie spunând că aspirația neo pozitivistă nu constituie în momentul de față un deziderat pentru istoriile literare românești, care continuă să rămâne cantonate, într-o măsură mai mică sau mai mare, în prejudecata „gustului” și fără a fi cu totul absentă, dimensiunea comparativă este folosită în istoriile literare românești vechi sau noi mai mult idiosincronic și tendențios decât sistematic. Concluzia generală pe care acesta o trage este că istoriile literare românești actuale sunt profund defazate față de proiectele echivalente de pe plan internațional: «cel mai evident este acest aspect în ceea ce privește aspectele teoretice și metodologice, a căror evoluție pare a se fi oprit, pentru istoricii literari români, undeva prin anii 70, la „estetica receptării” a lui Hans-Robert Jauss și la istoria mentalităților a lui Fernand Braudel (ambii citați de Nicolae Manolescu în prefața Istoriei sale, fără a fi, însă, urmați în mod consecvent»²⁶.

Vedem deci că problema formelor istoriei literare din ultimele două decenii este cu mult mai complicată decât ar fi părut la o primă vedere. Istoriile lui Nicolae Manolescu, ale lui Marian Popa sau chiar ale lui Alex. Ștefănescu sunt culegeri de recenzii, articole sau eseuri, mai vechi sau mai noi, în cazul lui Marian Popa, chiar note ale acestuia dintr-un dicționar literar.

²³ *Ibid.*, p. 1237.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 1240.

²⁶ *Ibid.*

Pe de altă parte, Ion Holban aduce cu istoria sa o culegere de monografii de scriitori organizate într-un mod care poate părea haotic la o primă analiză. La celălalt pol, Cornel Ungureanu scrie pe lângă volumele sale dedicate literaturii române în exil o *Geografie a literaturii române azi* care e jumătate eseu critic, jumătate istorie literară. Concluzia lui Terian a fost că istoriografia istoriei literare românești nu a fost niciodată foarte bună la a respecta limitele care guvernează hotarul dintre critica și istoria literară. Principalul motiv al acestei lipse de separație este, consideră el, o lipsă de separație a cronicarilor literară de critica academică și deci pe deoparte absența unor voci disidente care să conteste canonul oficial, iar pe de altă parte lipsa de popularitate a tomurilor de excepțională valoare a unor figuri care nu sunt însă în ochiul public prin cronici literare sau o prezență constantă pe scena febrilă a criticii literare instant. Se simte acerb, crede el, lipsa unei critici academice care să ducă la rândul ei la o istorie literară propriu-zisă care să nu fie o culegere de forme de critici literare.

Totuși dincolo de criticile lui Andrei Terian, istoriografia istoriei literare românești post-decembriste pare să beneficieze totuși de această aparentă încetșare a granițelor dintre formele criticii și cele ale istoriei literare. La urma urmei scopul istoriei literare este cel de a construi o imagine a operelor, autorilor, curentelor, tendințelor și evenimentelor literare specifice unei epoci, dar și unui spațiu geografic. Am putea întradevăr să fim mai exigenți în aplicarea unor criterii de separație mai clare în ceea ce privește formele criticii și istoriei literare. Dar ar mai fi aceasta o imagine corectă a spațiului literar românesc surprins la acest moment în timp?

Intențiile lui Andrei Terian sunt într-adevăr nobile și poartă în ele speranțele unei întregi generații de critici și istorici literari care l-au precedat și inspirat: racordarea culturii românești la Occident, recuperarea unei percepute întârzieri, ocuparea unui loc cât de cât important pe scena istoriei. Dar în ceea ce privește relevanța acestor ambiții, precum și despre aspectul lor pozitiv sau mai degrabă nociv pe care îl au asupra lumii literare românești discuția rămâne încă deschisă.

BIBLIOGRAPHY

1. Bloom, Harold, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, Harcourt Brace & Company, New York, 2004.
2. Cornea, Paul, *Originile romantismului românesc*, Editura Miberva, Colecția „Momente și sinteze”, București, 1972.
3. Hollier, Denis, (ed.), *A New History of French Literature. A Panorama of Literature in Its Cultural Context – Music, Painting, Politics, and Monuments Public and Private*, Harvard University Press, Cambridge, MA. & London, 1989.
4. Marcus, Greil, Sollors, Werner, (eds.), *A New Literary History of America*, Harvard University Press, Cambridge, MA. & London, 2009.
5. Marino, Adrian, *Istoria literară*, în „Anuar de lingvistică și istorie literară”, XX, Cluj-Napoca, 1969.
6. *Idem*, *Dintr-un dicționar de idei literare*, Editura Argonaut, Cluj-Napoca, 2010.
7. McDonald, Christie, Suleiman, Susan Rubin, (eds.), *French Global: A New Approach to Literary History*, Columbia University Press, New York, 2010.
8. Moretti, Franco, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for Literary History*, Verso Publishing, London/ New York, 2005.
9. Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism: 1948-1964*, Ediția a II-a, Editura Cartea Românească, București, 2012.
10. Popa, M. Constantin, *Interviu cu Iulian Boldea*, în revista „Mozaicul”, nr. 3/2012.
11. Simuț, Ion, *Incursiuni în literatura actuală*, Editura Cogito, Oradea, 1994.
12. *Idem*, *O carte în dezbatere: Ce s-a întâmplat cu literatura română*, în „România literară”, nr. 2/2006.

13. *Idem*, *Comentarii Critice: Tristețea Istoriei*, în „România Literară”, nr. 51-52/2007.
14. *Idem*, *Comentarii critice: Ce s-a întâmplat cu literatura română în post-comunism. Simptomatologie generală*, în „România literară”, nr. 6/2008.
15. *Idem*, *Trei dicționare cronologice ale culturii române*, în revista „Cultura” a Fundației Culturale Române, nr. 517 din 21 mai 2015.
16. Stanomir, Ioan, *Mihai Zamfir și arta istoriei literare. O revenire*, în Revista „La Punkt”, 23 ianuarie 2013.
17. Terian, Andrei, *O cercetare critică asupra istoriografiei literare românești*, în volumul I al Conferinței „European integration-between tradition and modernity”, Editura Universității „Petru Maior”, Tîrgu Mureș, 2005.
18. *Idem*, *Critica de export*, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, București, 2013.
19. Tudurachi, Adrian, *Pentru o istorie a memoriei literare*, în „Convorbiri literare”, 6 iunie 2014.
20. Ungureanu, Cornel, *La Vest de Eden*, Editura Amacord, Timișoara, 1995.
21. Valdés, Mario J., Kadir, Djelal, (eds.), *Literary Cultures of Latin America: A Comparative History, vol. I-III*, Oxford University Press, New York, 2004.
22. Zamfirescu, Dan, *N. Iorga- Etape către o monografie*, Editura Eminescu, București, 1981.

THE ECONOMIC STATUS OF THE JEWS DURING THE MIDDLE AGES: HISTORICAL AND LITERARY CONVERGENCES

Claudia Bosoi

PhD. Student, University of Bucharest

Abstract: The present paper aims to illustrate the economic status of the Jews during the Middle Ages, and more specific – two different landmarks: the money-lender Jew and the Court Jew. The following analysis will provide a brief historical background, it will investigate some relevant cases, and it will offer a refreshing point of view to the subject, set up from a literary approach.

Keywords: commerce, the money-lender Jew, the Court Jew, the Middle Ages, literary approach.

Istoria ne arată că perioada medievală este una fastă pentru dezvoltarea comerțului. Într-o primă etapă, apare „negustorul itinerant care folosea drumurile (mai degrabă poteci), căile fluviale și maritime și care participa la vestitele iarmaroace care se țineau aproape tot anul în Champagne (secolul al XIII-lea)”¹. Dezvoltarea orașelor coincide cu apariția negustorului sedentar; și aici evreii joacă un rol important, prin atitudinea de blamare pe care o cultivă Biserica față de negoț și cămătărie, întrucât „doctrina ei s-a alcătuit în mediul rural și meșteșugăresc ebraic, [și] nu recunoaște decât lucrarea creatoare ca izvor legitim de câștig și bogăție”².

Dezvoltarea negoțului va angrena, în mod necesar, o rafinare a mijloacelor de operare în domeniul economic. Astfel, vor fi valorificate contractele de asociere (*commenda*), metodele de asigurare (spre sfârșitul secolului al XII-lea) și uzul cambiei, sub forma simplă a *biletului la ordin*, sau aceea complexă, a *trătei*. Elementul de noutate a constatat însă în apariția contabilității cu registrele de comerț și, mai ales, contabilitatea în partidă dublă. Firește, negustorii au contribuit în mod decisiv la progresul și la prosperitatea statelor, prin dezvoltarea scrierii, a limbilor de circulație, a matematicii, a geografiei și a tehnicii. Au fost elaborate un glosar arabo-latin, un dicționar trilingv (în latină, cumană și persană) și s-au răspândit limbile naționale: franceza pentru târgurile din Champagne, germana pentru orașele subsumate companiilor comerciale occidentale (hanseatice) și italiana (de exemplu, primul text cunoscut în limba italiană este un fragment de carte de socoteli a unui negustor, din anul 1211)³.

¹ Ovidiu Nicolae Grivu, Ileana Grivu, Olimpia Doina Cirimpei, Adrian Stelian Faur, Cap. „Evreii în Evul Mediu”, în *Din istoria și civilizația evreilor*, vol. I, „Antichitatea și Evul Mediu”, Ed. Mirton, Timișoara, 2000, p. 306.

² Le Goff, citat de Ovidiu Nicolae Grivu..., *ibidem*, p. 306.

³ Ovidiu Nicolae Grivu, *op. cit.*, p. 307.

În jurul anului 1000, pe teritoriul a ceea ce va fi Franța doar câteva orașe configurează spațiul rural. Aici trăiesc laolaltă meseriași și cămătari, majoritatea fiind evrei. Comerțul „de lux” se diversifică, acesta reprezentând apanajul creștinilor. Cămătăria este lăsată pe seama evreilor, căci este considerată „o îndeletnicire murdară, însă necesară societății”⁴. De fapt, evreii erau atât de necesari încât patricianul venețian Marin Sanudo exclama, la 9 noiembrie 1519, că „într-o țară evreii sunt la fel de trebuincioși ca brutarii”, protestând împotriva persecutării lor. Ura împotriva evreilor nu era îndreptățită; aidoma creștinilor, foloseau uneori procedee despre care Braudel spune

că „fac parte din moravuri”, constituind o realitate inherentă secolului al XIV-lea: vânzări simulate, false scrisori de târg, cifre fictive în actele de notariat⁵.

Evreii și creștinii

Un aspect tematic adesea eludat rezidă în faptul că nu numai evreii practicau cămătăria. Dacă „până în secolul al XII-lea, împrumutul cu camătă care nu punea în joc sume importante și care se făcea, în parte, în cadrul economiei naturale era aproape cu totul în mâinile evreilor”⁶, avântul economic manifestat în acel secol a sporit numărul cămătarilor creștini, mereu în contrapartidă cu evreii. Cămătarii creștini depindeau de tribunalele eclesiastice, spre deosebire de evrei și străini, care depindeau de justiția laică, mult mai dură și mai represivă.

Conciliul IV (Lateran, 1215) a luat hotărâri în mod vădit antiiudaice: „Dorind ca în felul acesta să împiedicăm tratarea inumană a creștinilor de către evrei hotărâm [...] ca, în cazul în care, sub un pretext oarecare, evreii au cerut creștinilor dobânzi mari și excesive, orice legătură a creștinilor cu aceștia să fie interzisă până vor da satisfacție”.

În Evul Mediu (și nu numai atunci) sunt vizibile raporturi, atitudini pe care azi le-am privi ca reprobabile: „creștinii nu erau mai buni ca evreii; lăcomia, înșelătoria sunt defecte omenești”⁷ [ale oamenilor, în general, nu ale evreilor, în particular; n.n.]. Exemplul oferit, deși abstras dintr-o epopee (*Cântarea Cidului*, 1140), poate fi elocvent în sprijinul acestei idei. În cântul I, capitolul 4 se arată că Cidul are nevoie de bani: „De șase sute mărci vrea Cidu-a vă ruga./ Raquel și Vidas zic: Prea bine, i le-om da./ Cei doi zic: Însă târgul, știi, nu se face-așa,/ Se cade a primi întâi, și-apoi a da./ Răspund Raquel și Vidas: Așa, ne învoim./ Când lăzile vor fi aici, banii’ți avea”⁸. Se știe că Cidul este cel care înșală, oferind ca garanție două lăzi umplute cu nisip, nicidecum cu averi, celor doi cămătari evrei.

Este interesant de urmărit atitudinea Bisericii față de realitatea economică a cametei, atunci când ea se manifestă în rândurile creștinilor: „Renașterea valorii sărăciei în secolul al XIII-lea va face și mai acut sentimentul ticăloșiei cămătarului creștin”⁹, Biserica înfățișându-i ca fiind mai răi decât evreii: „[...] căci evreii nu dau împrumuturi cămătărești fraților lor. Cămătarii noștri au devenit intimii, valeții de cameră nu numai ai prelaților [...]” (Jurământul «ad status» nr. 58, exemplul 14). Thomas de Chobham (înainte de anul 1215) observa că: „este surprinzător că Biserica îi sprijină pe principii care, fără a fi pedepsiți, transformă în folosul lor banii evreilor...”. Mulți clerici îi ostracizau pe cămătarii creștini necinstiți. Étienne de Bourbon,

⁴ *Ibidem*, p. 308.

⁵ *Ibidem*, p. 308.

⁶ Le Goff, citat de Ovidiu Nicolae Grivu..., *ibidem*, p. 308.

⁷ Ovidiu Nicolae Grivu, *op. cit.*, p. 309.

⁸ În traducerea lui Eugen Tănase.

⁹ Le Goff, citat de Ovidiu Nicolae Grivu, *ibidem*, p. 309.

dominican din secolul al XIII-lea, scria că: „acesta (un cămătar) a fost îngropat într-un mormânt învecinat bisericii [...]. Dimineața a fost găsit împins departe de biserică, parcă pentru a arăta că *nu era mădular al Bisericii*”. Iar Jacques de Vitry (mort înainte de anul 1240) afirma: „Bun gând a avut un preot refuzând să înmormânteze pe unul dintre enoriașii lui care fusese cămătar...”¹⁰.

Și totuși, consecințele care decurg din această practică ni se par a fi, pentru evrei, mai grave, deși suferințele umane nu sunt niciodată comparabile: „Cămătarul evreu din ce în ce mai mult obligat la această funcție de către societatea creștină, chiar dacă nu păcătuiește nici față de legea evreiască, nici față de cea creștină îndură, pe baza unui *antiudaism latent*, creșterea antisemitismului, ale cărui accese erau întărite de lupta Bisericii și a principilor creștini împotriva cametei”¹¹.

Dante, Boccaccio

În Evul Mediu cămătăria a stârnit ura mulțimilor, fapt demonstrat de opera lui Dante, *Divina Comedie*, care în *Infernul* surprinde această realitate istorică: „Dar cum zarafii altei căi urmează,/ ei firea și-arta le urăsc nespun,/ căci doar în bani nădejdi-le-și așază” (Cântul XI, vv. 109-111). „...dar de gât văzui/ că fiecare-avea legată-o pungă,/ cu-altminteri semn și-altminterea culoare/ și cu nesaț priveau la ea-ntr-o dungă” (Cântul XVII, vv. 54-57)¹². În fine, în cântul XVII, versurile 43-78, au fost identificate familiile Gianfigliuzzi din Florența, îmbogățită în Franța, Obriachi din Florența și Scrovegni din Padova¹³. În *Infern*, ei nu strigă, nu blestemă ca alți osândiți, ci, la fel ca atunci când erau în viață, își închid în sine durerea, deznădejdea. Dincolo, în moarte, poartă o pungă atârnată de gât, ca dovadă peremptorie a faptului că nu au iubit decât banii.

După anul 1100, recursul la credite devine o formă obișnuită de finanțare a activităților economice. Evreii împrumută cu săptămâna, cu dobânzi la cifre ridicate (40-60% pe an). De aceea, în timpul domniei lui Ludovic IX cel Sfânt (1226-1270) se succedă arestările și expulzările cămătarilor, iar în anul 1269 se emite o ordonanță de expulzare împotriva lor. Între anii 1270 și 1315 se fac numeroase confiscări de la evrei. În anul 1306 sunt din nou expulzați, în pofida eforturilor de a-și dovedi utilitatea, eficiența. Acțiunea se repetă în anul 1322¹⁴.

Există mărturii care contravin impresiei generale de mefiență, dispreț, acte de cruzime îndreptate asupra evreilor. De pildă, Oldenbourg, cu privire la secolul al XIII-lea, afirmă că în Languedoc „evreii, numeroși și puternici cum erau în toate marile centre comerciale, nu erau ținuți la distanță de viața publică de vreo prejudecată religioasă: medicii și profesorii se bucurau, în cetăți, de stima generală, aveau școli unde predau cursuri gratuite, uneori publice, la care studenții catolici nu aveau niciun inconvenient să asiste. Se cunosc numele doctorului Abrajam din Beaucaire, a înțeleptului Simeon și al rabinului Jacob, la Saint-Gilles. Influența apocrifelor

¹⁰ Ovidiu Nicolae Grivu, *op. cit.*, pp. 309-310, s.n.

¹¹ Le Goff, citat de Ovidiu Nicolae Grivu, *ibidem*, p. 310, s.n.

¹² Dante Alighieri, *Divina Comedie. Infernul*, traducere de Eta Boeriu, BPT, Ed. Minerva, București, 1982.

¹³ Ovidiu Nicolae Grivu, *op. cit.*, p. 310.

¹⁴ *Ibidem*, p. 310.

iudaice și musulmane se răspândește în cler și chiar în popor. Mai mult, se văd evrei printre consuli și magistrații unor orașe”¹⁵.

În anul 1320, mizeria săracilor de la sate, survenită din cauza foametei, a dus la izbucnirea unei mișcări ample, insolite, numită a „păstorașilor”. Atât țărani, cât și deșărădănații din nordul Franței s-au grupat, înaintând spre sud, către o îmbarcare imaginară spre Țara Sfântă. Au luat cu asalt castele și abații, au incendiat primării și registre de biruri, au eliberat deținuții închisorilor și, odată ajunși în Sud, i-au atacat pe evrei. Datoriile acumulate de țărani la evrei (pentru hrană în perioadele de foamete sau pentru pluguri) durau de multă vreme. Țărani crezuseră că fuseseră anulate prin expulzarea evreilor în 1306 din ordinul regelui Filip IV cel Frumos (1285-1314); nu au prevăzut că fiul său, Ludovic X (1314-1316), le va condiționa în mod abil întoarcerea, prin livrarea în vistieria regală a două treimi din datoriile recuperate. „Păstorașii”, ajutați de populația locală, au măcelărit majoritatea evreilor din Bordeaux, apoi pe cei din Alpi. Fără a ține seama de ordinul regal care stipula protecția evreilor, autoritățile locale nu au împiedicat atacurile și chiar, în unele cazuri, s-au alăturat răzvrătiților. Considerați *păgâni*, evreii aveau împotriva lor pe cei mai credincioși dintre creștini, căci uciderea și jefuirea lor erau percepute drept un lucru *sfânt*¹⁶.

Între anii 1315 și 1364 s-a manifestat o inflație agresivă, pentru care s-au căutat vinovații; deja e un truism, o ironie tragică ce face ca evreii să fie învinuiți și de această dată. Iată că în secolul al XIII-lea „organisme de bancă și de credit puternice, ca Ordinul Templierilor (lichidat de Filip IV cel Frumos pentru a-i confisca bunurile) sau, cu un rol secundar, cum erau casele [de împrumut ale] evreilor, au dispărut”¹⁷, drept care acuzele aduse evreilor erau fără acoperire în realitatea factuală¹⁸.

Identificăm, datorită lui Le Goff, „cauza majoră a segregării evreilor” în „evoluția economică și închegarea lumii feudale și a lumii urbane”; motivația constă în faptul că ei nu pot fi admiși în sistemele sociale reprezentate de vasalitate și de comune. Astfel, Conciliul din Trento (1545-1563) și contrareforma reprezintă cele două coordonate pe care mizează Biserica pentru a institui ghetoul.

Actele de ură descrise anterior se explică mai degrabă prin convingerea grotescă a stingerii datoriilor față de evrei, prin expulzarea sau chiar prin uciderea lor. Doar vom aminti aici ura care îi va urmări, la sfârșitul secolului al XI-lea în toată Europa, primele pogromuri (în jurul anului 1000), amplificate în timpul primei cruciade (1096), la Worms și Mainz.

Alungați din Spania și din Sicilia în anul 1492, iar din Neapole în anul 1540, evreii s-au îndreptat spre Islamul mediteranean și spre Portugalia. În Turcia (Salonic, Brusa, Istanbul), ei au acumulat averi uriașe începând cu secolul al XVI-lea, ca negustori și arendași de impozite. Din Portugalia, evreii s-au îndreptat spre Amsterdam și Hamburg. „Nu încapă îndoială că ei au ajutat la expansiunea negustorească a Olandei în direcția peninsulei Iberice” și, totodată, „sunt [...] printre făuritorii primei marelui coloniale a Americii, mai ales în ceea ce privește extinderea culturilor de trestie și comerțul cu zahăr în Brazilia și în Antile”¹⁹.

La Amsterdam, marea clădire a Bursei a fost finalizată în 1631, fiind ridicată în piața Dam, în fața Băncii și a clădirii *Oost Indische Compagnie* (Compania Indiilor de Est). Evreii

¹⁵ *Ibidem*, p. 311.

¹⁶ *Ibidem*, p. 311.

¹⁷ Gh. I. Brătianu, citat de Ovidiu Nicolae Grivu, *ibidem*.

¹⁸ V. și Maurice Druon, *Regii blestemați* [Les rois maudits, 1955-1967], Editura Pentru Literatură Universală, București, 1967.

¹⁹ Braudel, citat de O. N. Grivu, în *Din istoria și civilizația evreilor I*, p. 315.

desfășurau o activitate intensă la Bursă (în anul 1722 se perindau zilnic 4.500 de persoane, cu excepția sâmbetei, când evreii nu mergeau și, implicit, afluența scădea considerabil).

Dacă evreii sefarzi au contribuit de la bun început la dezvoltarea negoțului în Occident, așchenazii din Europa centrală și răsăriteană au „evoluat” mai lent. Abia în secolul al XVII-lea evreii polonezi sunt numeroși la târgurile de la Leipzig, iar secolul al XVIII-lea ilustrează triumful evreilor de Curte în Europa centrală, mari bancheri care finanțează imperiul Austriei și regatul Prusiei. Tot în secolul al XVIII-lea, evreii săraci din Polonia se îndreaptă spre manufacturile prusiene²⁰.

Dacă încercăm să analizăm comportamentul creștinilor față de evrei în Evul Mediu, trebuie să conchidem că majoritatea atrocităților au fost consecința faptului că evreii erau cămătari; lor le erau îndatorați creștinii și, adesea, pentru a lichida datoriile, aceștia îi lichidau pe evrei. Este interesantă nuanțarea pe care o aduce B. Thomas, conform căreia „nu caracterul evreilor a determinat repartitia lor economică [bancheri, camatari...]; din contră, existența lor socială a determinat caracterul evreilor”.

Nu toți creștinii Evului Mediu i-au urât pe evrei. Mulți i-au admirat și i-au considerat mai buni decât ei. Deși operă de ficțiune, ne putem raporta la literatură ca la cea mai bună dintre lumile posibile, ca la realitatea plenară. Astfel, Boccaccio, în povestea a II-a din *Decameronul*, intitulată „Evreul Abraham, îndemnat de Giannotto din Civigni, apucă drumul curții papale de la Roma”, spune: „...căci de se duce Abraham la Roma și vede traiul spurcat și ticălos al preoțimii noastre, nu numai că nici vorbă nu poate fi de încreștinare, dar chiar creștin să fie, s-ar face iar evreu”... Iar în povestea a III-a, „Melchisedec evreul izbutește să scape dintr-o cursă”, spune: „Trebuie să știi [...] că, după cum prostia îl nenoroceste adesea pe om [...], tot așa înțelepciunea îl scapă pe înțelept [...]. Evreul îi dădu de bunăvoie toți banii ceruți...”²¹, și astfel scapă cu viață, după ce rezolvase problema insolubilă a întâietății celor trei religii monoteiste, suprapunându-i povestea celor trei inele.

Evreul de Curte

„Istoricul îl descoperă pe evreul de Curte la sfârșitul Evului Mediu. El își consumă biografia în epoca agitată a Războiului de Treizeci de Ani și a Tratatului din Westfalia, după sfârșirea Sfântului Imperiu Roman în aproximativ 2000 de mici state independente, unele cu o întindere de numai câțiva kilometri pătrați. Puterea nu mai aparținea nobililor și ecleziasticilor. Principii și regii aveau de întreținut armate, administrațiile palatelor și curți strălucitoare. Pentru a supraviețui, regii și principii germani aveau nevoie de bani”²².

Calitățile indispensabile ale omului de finanțe evreu erau „loialitatea necondiționată față de rege sau principe, independența față de nobili, Biserică și grupurile de nevoiași. Oamenii de finanțe evrei umpleau un vacuum; ei știau cum să mobilizeze mari sume de bani și să pună în circulație mărfuri din abundență”²³. Evreul de Curte era prototipul nu atât al bancherului internațional de la începutul secolului al XX-lea, cât mai degrabă al ministrului de finanțe din ziua de azi. Funcția sa nu era numai aceea de a servi drept șef al intendenței în armată, agentul financiar al prințului, sau de șef al monetăriei, dar și aceea de a găsi noi surse de venit, de a negocia împrumuturi, de a emite obligațiuni, de a inventa noi impozite. Pe scurt, evreul de Curte

²⁰ O. N. Grivu, *op. cit.*, p. 317.

²¹ Giovanni Boccaccio, *Decameronul*, vol. I, Trad. de Eta Boeriu, BPT, Ed. Minerva, București, 1975.

²² Lion Feuchtwanger, *Evreul Süß*, Trad. de Nora Galin, Ed. Tesu, București, sine anno, *Cuvântul editorului*, p. 5.

²³ Lion Feuchtwanger, *op. cit.*, p. 6.

a stabilit metodele prin care îl elibera pe cârmuitor de dependența sa de nobili, prin metode financiare moderne”²⁴.

Primul evreu de Curte, numit astfel, a fost Samuel Oppenheimer (1635-1703) din Heidelberg. Urmașul său, în anii lui Leopold I, a fost Samson Wertheimer (1658-1724) din Worms, fost șef-rabin al Ungariei. Lui Jost Liebermann, considerat cel mai bogat om din Germania, nu i-a fost greu, cu cei 100.000 de taleri ai săi, să devină evreul de Curte al Marelui Elector.

Poate cel mai renumit evreu de Curte a fost Joseph Süss Oppenheimer (1692-1738). Viața lui pitorească, insolită, geniul calculelor financiare fructuoase, sfârșitul lui tragic au devenit subiectul unor filme, al unei nuvele de Wilhelm Hauff, al pieselor lui Paul Kornfeld și Eugen Ortner, al romanului lui Lion Feuchtwanger.

În romanul lui Feuchtwanger, figura lui Süss Oppenheimer devine exemplară pentru *noua generație*, onestă și cutezătoare, complementară cu *evreii tradiționaliști*, care păstrează o doză mare de luciditate, de realism. Uneori, înțelepciunea practică prevalează asupra problematizărilor religioase și, în mod paradoxal, nu tinerii gândesc așa:

„El, Isac Landauer, văzuse nespuse de multe în viață: cocioabele din ulița evreiască, palatele celor puternici. Strâmtoare, murdărie, persecuție, incendiere, moarte, apăsare, neputință. Și, pe de altă parte, lux, lărgime, bunul plac, stăpânire, măreție. Era unul dintre cei puțini care cunoșteau mecanismul diplomației, pătrunsese până în cele mai mici amănunte aparatul războiului și al păcii, al stăpânirii oamenilor. Nenumăratele sale afaceri îi ascuțiseră simțurile. Pândeia raporturile dintre fapte și considera cu un zâmbet ironic și binevoitor constrângerile ridicole ale celor mari. Știa că nu există decât o singură realitate pe lumea asta: *banii*. Război și pace, viață și moarte, virtutea femeilor, puterea Papei, libertățile claselor sociale, puritatea «Confesiunii din Augsburg», corăbiile pe mare, puterea de dominație a prinților, creștinarea Lumii Noi, dragoste, religiozitate, lașitate, orgoliu, viciu și virtute: totul se face cu bani, totul se preface în bani și totul se exprimă cu cifre. El, Isac Landauer, cunoștea toate izvoarele și avea puțința să le îndrume. Dar nu era nebun să-și strige puterea la toate răspântiile; o ținea în taină; un zâmbet ușor și cu înțeles era tot ce amintea puterea lui. Și încă un lucru: poate că rabinii și învățații din ulița evreiască aveau dreptate vorbind despre Dumnezeu, Talmud, despre grădina Paradisului și Valea Plângerilor ca despre niște fapte reale și precise; el însă nu avea timp pentru astfel de discuții și mai degrabă era ispitit să dea crezare unor anumiți francezi, care tratau asemenea chestiuni cu o ironie elegantă. În viața de toate zilele nu-și bătea capul cu astfel de lucruri: mânca orice și considera sâmbăta o zi de lucru. Dar, în ceea ce privește portul și înfățișarea, ținea morțiș la tradiție. Se simțea în caftan ca-n propria lui piele. Astfel îmbrăcat intra în cabinetul prinților și al împăratului. Aceasta era semnificația mai adâncă și mai tainică a puterii sale. Disprețuia mânușile și peruca. Cei mari aveau nevoie de el așa cum era, în caftan și cu perciuni. Acesta era triumful său”²⁵.

„Dar iată pe acest Joseph Süss Oppenheim – noua generație. Mândru, elegant, cu pantofi cu agrafe și manșete de dantelă. Cum se mai umfla în pene! Ce grosolană era noua generație! Ea nu înțelegea deloc puterea aleasă de a ține puterea în taină, de a o poseda fără s-o trădeze, nu pricepea voluptatea rară de a gusta o bucurie în tăcere, pentru sine. Brelocurile și pantalonii de atlas, o trăsură de voiaj elegantă, cu servitori la spate și toate micile semne exterioare ale bogăției erau mai prețuite decât o *trată* a orașului Frankfurt sau asupra bunurilor markgrafului de Baden, ținute la păstrare în fundul unui sipet. O generație fără gust, fără rafinament”²⁶. Și totuși, această „generație fără gust, fără rafinament” va ști să trăiască și să moară în mod demn, rostind profesiunea de credință a evreilor. „Odată cu el a fost îngropat nu spiritul noului

²⁴ Max Dimont, *Evreii, Dumnezeu și istoria*, trad. de Irina Horea, Ed. Hasefer, București, 2010, p. 276.

²⁵ Lion Feuchtwanger, *Evreul Süss*, p. 24.

²⁶ Lion Feuchtwanger, *op. cit.*, p. 25.

capitalism, ci spiritul Evului Mediu”²⁷, așa cum am încercat a-i proiecta o imagine coerentă cu sine.

Pentru evrei, Evul Mediu a fost o epocă în care perioadele de liniște erau dublate de acelea de prigoană. În perioadele de liniște, evreii puteau lesne accede la cele mai înalte funcții (Runes arată că a existat chiar și un papă evreu, în persoana lui Anaclet II: 1130-1138). În ciuda tezei lui Werner Sombart, Braudel consideră că nu evreii au „inventat” capitalismul, întrucât numeroși creștini practicau negoțul și chiar camăta alături de ei. Capitalismul s-a născut din practica negustorească și nu evreii trebuie condamnați pentru aspectele sale negative, așa cum se făcea în Evul Mediu²⁸.

În mod manifest, alternanța expulzare – rechemare își găsește explicația în faptul că tocmai cei care-i expulzau aveau nevoie de ei, în particular de banii lor. Istoria ne arată că atunci când se negocia succesiunea la tronul imperial între Francisc I (1515-1547) și Carol (1516-1556), decizia a aparținut ligii bancherilor pe care se sprijinea Carol, ceea ce este simptomatic pentru statutul evreilor, de un echilibru instabil, dacă ar fi să îl caracterizăm printr-un oximoron.

BIBLIOGRAPHY

Alighieri, Dante, *Divina Comedie. Infernul*, În românește de Eta Boeriu, Studiu introductiv, tabel cronologic, note și comentarii de Alexandru Balaci, Colecția «Biblioteca Pentru Toți», Editura «Minerva», București, 1982.

Boccaccio, Giovanni, *Decameronul*, volumul I, În românește de Eta Boeriu, Prefață și tabel cronologic de Alexandru Balaci, Colecția «Biblioteca Pentru Toți», Editura «Minerva», București, 1975.

Dimont, Max, *Evreii, Dumnezeu și istoria*, Traducere de Irina Horea, Editura „Hasefer”, București, 2010.

Druon, Maurice, *Regii blestemați*, Editura Pentru Literatură Universală, București, 1967.

Feuchtwanger, Lion, *Evreul Süß*, Traducere de Nora Galin, Editura «Teșu», București, *sine anno*.

Grivu, Ovidiu Nicolae, Grivu, Ileana, Cirimpei, Olimpia Doina, Faur, Adrian Stelian, *Din istoria și civilizația evreilor*, volumul I, „Antichitatea și Evul Mediu”, Editura „Mirton”, Timișoara, 2000.

²⁷ Max Dimont, *Evreii...*, p. 278.

²⁸ O. N. Grivu, *op. cit.*, p. 318.

THE AGES OF FEMINITY IN THE NOVELS OF HORTENSIEI PAPADAT-BENGESCU

Teodora-Georgiana Amza

PhD. Student, University of Pitești

Abstract: Hortensia Papadat- Bengescu is the author of the analysis of a soul, and no action in her novels. She discovers the female character in itself femininity heroines a unique observation field, at any age. For our research and author description feminine typology is also an adventure full of suspense and mystery. It draws attention to the permanent traits of femininity. It could be a child, a young or an old lady, Femininity takes shape in their descriptions that you do in novels. Feelings that they have, from an early age to adulthood are highlighted with a masterly art worthy style is curious. Feelings of love and affection offered those around sometimes unjustified, responsible and devotion to family, delicacy, diligence, honesty, sensitivity, on such sentiments focus is making a contrast with the need for tenderness, whims on characters women possess with trends toward their frivolity, of being desired by men, neuroses and dramatizing the suffering experienced by these statements. On the other hand, in relation to the woman's partner, is a complete analysis of the strengths and weaknesses thereof, for its ability to self-delusion when you compare it to other men or you simply start out war against the "first sex".

Keywords: age, characters, analysis, femininity, affection.

Hortensia Papadat- Bengescu este o autoarea a analizei sufletului, și nu a acțiunii în romanele sale. Ea descoperă în personajul feminin, în însăși feminitatea eroinelor ei un câmp de observație inedit, la orice vârstă. Pentru autoarea noastră cercetarea și descrierea tipologiei feminine este asemenea unei aventuri pline de suspans și mister.

Atrage atenția asupra trăsăturilor permanente ale feminității. Poate să fie o copilă, o tânără sau o doamnă în vârstă, feminitatea lor prinde contur în descrierile pe care le face în romane. Sentimentele pe care acestea le dețin, încă de la o vârstă fragedă până la maturitate sunt reliefate cu o artă măiastră demnă de stilul scormonitor. Sentimente de dragoste și afecțiune oferită celor din jur, uneori nejustificată, responsabilitate și devotament față de familie, delicatețe, hărnicie, onestitate, sensibilitate, pe astfel de sentimente se pune accent făcându-se o antiteză cu nevoia de tandrețe, cu capriciile pe care personajele feminine le posedă, cu anumite tendințe spre frivolitate a acestora, de a fi dorite de către bărbați, nevrozele de care suferă și dramatizarea situațiilor prin care trec acestea. Pe de altă parte, în relația femeii cu partenerul, se face o analiză complete a calităților și defectelor acestuia, pentru capacitatea ei de autoiluzionare în momentul când îl compară cu ceilalți bărbați sau când pur și simplu pornește un război total împotriva „primului sex”. Mai ales, conștientizând asupra faptului că suferința ei va fi mai profundă decât cea a „inamicului”.

Așa cum spuneam, indiferent de vârstă, personajele feminine sunt bine reprezentate. Mai mult de atât, autoarea ne prezintă personajele feminine la toate vârstele și manifestările feminității- un ciclu complet, de la naștere până la moarte. Încă un aspect important și demn de remarcat este tema strămoșilor, aceasta este prezentă în proza bengesciană.

Realizarea portretistică a femeilor -la orice vârstă- capătă valențe diferite, datorită acțiunilor față de tradiție pe care acestea le îndeplinesc, față de strămoși ce diferă în funcție de contextual socio-cultural căruia personajele feminine îi aparțin, mentalității specific acestuia.

La Hortensia Papadat-Bengescu chiar apare romanul numit „Rădăcini”, ce face parte din ciclul Hallipa, astfel să sublinieze faptul că personajele feminine ale autoarei neagă „rădăcinile” lor, datorită trufiei și statutului pe care acestea și-l doreau în societate.

Ipostazele feminine sunt multiple: copila, adolescenta, femeia tânără, femeia la maturitate și femeia în vârstă. O astfel de tipologie găsim la Hortensia Papadat-Bengescu o avem ca personaj- copilă pe Sia, din romanul „Concert din muzică de Bach”, fata lui Lică Trubadurul și a bunei Lina, care încă de la naștere, lăsată în grija altcuiva, este hrănită cu „o bucată de cârpă muiată în lapte cu pâine și zahăr”. (Bengescu, Concert). Abandonată de Lina, copila va fi lipsită de tandrețe în toată copilăria, fapt ce se cunoaște mai târziu când va ajunge la o relație incestuoasă cu propriul tată, iar ea nu va avea parte decât de o viață nomadă, călătoare prin casele altora, ea se închide în sine, se înăsprește. De mică oricum i se dezvoltă un fel de simț animalic, mai degrabă de femelă decât de femeie față de tatăl ei, de Lică, ajungând și la crize de gelozie față de acesta ulterior.

Sia, numele ei fiind Anastasia, o vizitează pe mama ei la vârsta de zece ani și aici se vede clar relația de înstrăinare dintre cele două, fapt dovedit că fata nu-i va spune niciodată mamă Linei. Copilul Sia, despre care am făcut o analiză scurtă, reprezintă pentru Lina un motiv de rușine sau un motiv de plată pe care i-o pusese Lică, astfel că Lina întreabă de copilă, dar nu vrea să o vadă. Nici Sia, neprimind afecțiune, nu va fi capabilă să ofere dragoste la rândul ei: „este ursuză, tăcută, răutăcioasă, cu mintea fără gânduri”. (Bengescu, Concert).

Pe de altă parte, Lina, mama Siei, în mod paradoxal atrage privirile cititorului asupra copilului altora, un copil frumos, reușit, opus propriei fiice. Coca-Aimee, a doua fiică a Lenorei și a lui Doru Hallipa, este la vârsta copilăriei cea mai luminoasă figură din familia Hallipa. Lina o admiră și este invidioasă pe Lenora ca are cea mai frumoasă fată din București, tocmai că pentru aceste femei statutul și bogăția erau mai presus decât familia.

Un alt personaj-copil controversat este Mika-Le, prima fată a Lenorei Hallipa, concepută după o scurtă aventură cu un zugrav italian, ea este o fire răutăcioasă, chiar perversă, nu are scrupule atunci când își dorește ceva, totul trebuie să fie așa cum spune ea. O urăște pe sora ei mai mare, Elena, fiindcă era frumoasă și mândră, tot ea o va face să renunțe mai târziu la logodna cu prințul Maxențiu.

În romanele Hortensiei Papadat-Bengescu ne confruntăm cu un statut ilegal, nedorit, abandonat, dat spre adopție chiar (de exemplu : Sia, Mika-Le, Nory Baldovin). Despre ultimul personaj pomenit aflăm detalii tocmai în ultimul roman din ciclu, „Rădăcini”. Nory, Eleonora Baldovin, fiica boierului Dinu din relația cu Cornelia, fiica administratorului moșiei Gârlele Baldovinești, devine personaj principal, ce va vorbi de copilăria ei cu o oarecare distanțare de parcă ar dialoga cu altcineva, ceea ce sugerează o perioadă pierdută și regăsită abia la maturitate: „ Niciodată încă, copila Norica nu se amestecase în gândurile lui Nory Baldovin, înainte de a se fi așezat aci, pe Izvor cu sora ei Dia Baldovin”. (Bengescu, Rădăcini). Amintirile sunt legate de tatăl ei și de înmormântarea acestuia când „fata independentă până atunci, pe care, acum, fire subțiri de la rădăcină o prindeau în plasa lor de paianjen”, își vede și pentru prima oară sora vitregă, întoarsă din Elveția. Altă sursă a frustrărilor ei de copilă este conacul unde nu i se permitea accesul și atunci „fetița războinică” „gonea cât o țineau picioarele până la marginea curtei împrejmuită doar de un gard mărunț de liliac”. (Bengescu, Rădăcini). Firea ei rebelă, nonconformistă ulterior este descrisă în termeni specifici strategiei militare, se realizează un contrast între atitudinea colerică și fragilitatea fizică: „avea saboți, care atârnav greu de picioarele subțiri ca fusele și se înfingeau adânc”. (Bengescu, Rădăcini)

În trăsăturile fizice o descrie ca pe un copil nu tocmai frumos, nici mai târziu nu devine vreo frumusețe, „se vedea însă pe ochii ascuțiți că va fi deșteaptă”. (Bengescu, Rădăcini). De mica reușește să-și ascundă ceea ce considera ea ca fiind slăbiciune tipic feminine, simțind, mai degrabă decât conștientizând, faptul că destinul ei cere altceva decât slăbiciune, gingășie, răsfăț. Ei îi erau necesare voința, tăria de caracter, curaj, iar acestea nu se potriveau cu dezmiertările.

Feminitatea ei nu ține de exterior, ci de sensibilitatea de care dă dovadă: suferința la moartea Trânei și a Trânului, cei care au avut grijă de ea în locul părinților, grija de câte un strat de flori la care îl trage de mânecă pe moș Petru, reproșându-i că „era să arunce flori bune”, melancolia în timpul plimbărilor cu Trâna, la cimitir, „care îi pare o grădină cu flori libere”, locul în care erau înmormântați cei doi gemeni din familia lui Baldovin, de a căror soartă se înduioșase. Determinarea ei și capacitatea de a-și impune voința au o primă manifestare în copilărie, în relația cu mama ei, Cornelia, care, fără considerație pentru momentul înmormântării Trânei, pentru a nu cheltui bani, îi leagă fetei la gât o fâșie de crep negru, în semn de doliu, Copila, însă, insistă să fie îmbrăcată cu șorțul negru de la școală. Aceasta este prima victorie asupra „coniței Cornelia”, care arată lipsă de respect pentru părinți și lipsă a simțului maternității. Vor urma multe alte victorii asupra mamei care, născută parcă pentru a fi supusă și umilită, va îndura aversiunea amestecată cu milă sau cu duioșie a fiicei. Căci aversiunea Norei față de femei și bărbați deopotrivă I se datora și ei, Corneliei, pentru atitudinea egoist din copilăria fetei, nu numai boierului Dinu cel plin de prejudecăți.

Trecem acum la altă vârstă, adolescența. La autoarea noastră adolescența reprezintă trăsăturile definitorii ale feminității mature diferită de a exprima puritatea și tinerețea vitală, ea le portretizează nu ca pe niște ființe angelice, elevate, ci lipsite de farmec, de grație și de caracter (Lenora, Sia, Mika-Le).

În romanul „Fecioarele despletite” apare Lenora în fotografii din adolescență și din tinerețe: „Mini se uită încă o dată la fotografia Lenorei. Își aminti că Lina îi spusese că verișoara la 17 ani, înaltă, subțire, cu un cap de înger, era un tablou. Atunci o cunoscuse Lina întâi, fiindcă Lenora locuia la Mizil, cu tatăl ei divorțat, și venea numai rareori la Tecuci, la mamă-sa, care sta cu băiatul, cu acel Lică Trubadurul”. (Bengescu, Fecioarele) Din fotografii, Lina „era o față puțintică, negricioasă, urâtică și amărâtă de pe atunci. Lina nu fusese frumoasă nici la tinerețe”. (Bengescu, Fecioarele)

Pe de altă parte, Sia, fata Linei și a lui Lică, fiind adolescentă ajunge la sentimente puternice de pasiune feminină și are o admirație stranie față de cel care i-a dat viață. Anton Holban spunea: „Ea e un bloc inform, un monstru fără contur, păstrând amprenta haosului...”. Sia se leagă de tatăl ei în ciuda faptului că acesta nu avea grijă de ea. În „Concert din muzică de Bach” găsim un portret al ei la adolescență: Sia, cu părul mai castaniu, strâns într-un conciliabul mare la ceafă, cu fața lată, cu obraji grași plini de o pastă fără culoare căci, dacă recreațiile le avusese în plin aer, apoi restul timpului stase închisă prin locuințe insalubre până când să ajungă în casa Riminilor. Sia avea ochi negri, mici, dar nu vioi ca ai lui Lică, gura lăsată puțin în jos la colțuri ca pentru o silă permanentă. Înaltă cât și el, trunchioasă, oablă, de la umeri la șolduri, cu mâini și picioare mari de care se jena, nici nu prea tânără, deși avea numai 19 ani”. (Bengescu, Concert).

În cazul adolescentei Mika-Le, soiul rău se face simțit la fiecare apariție și doar slăbiciunea prințului Maxențiu și parșivenia ei pot face ca acesta să prefere avansurile unei „jigărate, cu un breton lăsat pe ochii galbeni, vestiți pentru enigma lor suspectă”, frumuseții statuare a Elenei. Acest portret fizic al Mikăi-Le este grăitor pentru firea ascunsă, calculate a acesteia. Mama ei, Lenora, se simte vinovată de apariția ei în familie, iar suferința cauzată de Mika-Le Elenei, sora ei vitregă, este una dintre cauzele depresiei și, ulterior, a agravării stării generale a Lenorei. Mika-Le este viciul absolut care atacă familia Hallipa- distruge relațiile celor care țin unii la alții. Maxențiu și-o amintește astfel: „fetița aceea perverse, sora fostei lui logodnice, care fusese pricina rupturii căsătoriei. Îi plăcu răul pe care îl pricinuiseră surorii ei, numai din vițiu sufletesc, fără amor pentru el”. (Bengescu, Concert). Ca dovadă, în ultimul roman din ciclu, în „Rădăcini”, Mika-Le este un exemplu abominabil de viciu și predilecție către incest (după ce scapă de o sarcină nedorită și o combinație cu un gazetar monden, se apucă de picture și vrea să-l cucerească pe pictorul Greg, după ce dă greș, o convinge pe Tana Drăgănescu, fata bătrână care mai ține la aparențele de membră a unei familii cu o moralitate

ireproșabilă, să-l oblige pe Lică Trubadurul, propriul unchi pe linie maternă, să se căsătorească cu ea.).

O altă adolescentă din „Concert din muzică de Bach” este frumoasa Coca-Aimee, fiica Lenorei și a lui Doru Hallipa. La această vârstă, fosta copilă inocentă a devenit o femeiușcă pe cât de frumoasă „ca un porțelan de Nurenberg”, pe atât de șireată și ipocrită.

Mini Persu este cea care îi face portretul fizic, privind o fotografie. Firea distantă, extrem de controlată a Cocăi- Aimee ne sugerează totul: Lina aduse un carton imens cu fotografia Cocăi- Aimee. Era o adevărată „poză”. Coca-Aimee adolescenta avea ochii mari, probabil albaștri, ochi de păpușă, o gură mica, prea mică, părul blond, buclat, răsfirat scurt până la umeri.”. (Bengescu, Concert).

În „Drumul ascuns”, doctorul Walter o cheamă pe adolescenta Coca-Aimee de la Viena ca „derivat pentru neurastenia mamei”, doar că adolescenta se dovedește repede a fi în stare să ia locul mamei întru totul. Fiind o frumusețe perfectă, aceasta e comparată cu estetul doctor Walter cu „o păpușă fără de caracter nici expresie în frumusețe, dar perfectă și mai ales deosebită prin materialul întrebuițat de natură- mătase, culoare, totul de prima calitate, niciun fel de defect de țesătură.” (Bengescu, Drumul) Față de mama ei, Coca- Aimee este glacială, auto-idolatră, „prea frumoasă și prea mândră pentru a-și pleca privirea asupra simplilor muritori”. (Bengescu, Drumul). Profită de toată lumea din jur și știe să obțină mai mult decât mama ei pentru satisfacerea orgoliului de a fi admirată pentru frumusețea ei. Alt aspect de o definește este determinarea de a rămâne cu statutul pe care crede că-l merită, astfel că ușor, ușor devine adolescenta-stăpână a palatului Barodin, pentru asta obținând toate concesiile de la Walter. De asemenea, Coca este precum Mika-Le, „un soi rău”, dar cu ștaif. Niciuna dintre aceste prezențe adolescente nu are momente de etalare a feminității care să nu fie rodul unui joc ascuns.

Următoarea etapă a vârstei, femeia tânără este văzută din perspectiva lui Mihai Ralea, referitor la romanul „Concert din muzică de Bach”: „femeile, afară de figurile episodice, care sunt și personalități puternice și de relief ale romanului, sunt fete de făinari ori de arendași îmbogățiți. Psihologia lor, ca a tuturor primitivilor puternici, oscilează între senzualitate și ambiție. Cerebrale, fără sentimentalitate, orgolioase cu răceală, așa cum se cuvine ariviștilor în curs de parvenire. Mai mișună în această lume, ca figuri secundare, o fată abrutizată și câteva intrigante fără specificitate... Nu există nici un personaj simpatic în acest roman. Atmosfera e înăbușitoare și deprimantă. Interesul material (zgârcenia ori setea de câștig) și cel sexual mână orbește pe fiecare personaj”.¹

Într-adevăr așa este, și totuși, Elena Drăgănescu- Hallipa, Mini Persu sau Nory Baldovin atrag simpatia cititorilor. De exemplu, Elena, tână frumoasă, fata cea mare a Lenorei și Doru Hallipa, femeia pe care fostul logodnic, prințul Maxențiu o caracterizează: „aceea Elenă cuminte, care îl iubise”, refuzase, demnă, căsătoria cu el după escapade prințului cu Mika-Le. Elena este pasionată de muzică, o bună pianistă ea însăși, „clientă deosebită a casei Stuart” și invită în salonul casei ei din București interpreți profesioniști, virtuozii renumiți; Elena se îmbracă totdeauna elegant, dar corect, fără ostentație, iar el „ca un fiu prin-născut, răscumpărase moșia vândută de tatăl ei”. (Bengescu, Concert). Pe Elena nu o interesează din punct de vedere material sau sexual, ci respectul pentru soț și admirația pentru artistul Victor Marcian.

Una din fiicele savantului Persu, Mineta, nu e deloc dezagreabilă, ci dimpotrivă, plăcut-amuzantă. Întâlnirea ei, la coafor, cu „feminista” Nory este una memorabilă, o discuție plină de tâlcuri, cu aluzii biblice justificate de situație, precum și talentul de a găsi porecle adecvate personajelor antipatizate le fac pe cele două să fie extreme de simpatice. Pe de altă parte, Mini, personajul din „Concert din muzică de Bach”, vede ceea ce se întâmplă cu adevărat în jurul ei.

¹ Mihai Ralea, *Perspective*, Editura Casei Școalelor, 1928, pp. 74-82, *apud* Viola Vancea, *Hortensia Papadat-Bengescu, interpretată de...* p. 140.

Primul pe care îl portretizează este doctorul Rim: „Mini credea că recunoaște la el simptomele bolnavului închipuit, ce se amăgește și pe sine și pe alții”. „I se părea că este acolo un caz de conștiință. Cine știe la ce forme supărătoare ajunge Rim făcând pe bolnavul cu tot dinadinsul!” (Bengescu, Concert).

Feminitatea Minettei Persu este definite prin curiozitate, o curiozitate maladivă: Ceea ce mai ales vroia să întrebe pe Nory era ce crede despre Rimi și despre casa lor cea nouă, despre viața și nepoata lor cea nouă.” (Bengescu, Fecioarele). De asemenea principala formă prin care feminitatea ei se manifestă ar fi interesul și indiscreția de a se băga în treburile altora, curiozitatea ei fiind dublată de luciditate, de analizare a situației celorlalți: „Mini privea cu melancolie avera imobiliară care defila de-a lungul bulevardului pe două rânduri”. (Bengescu, Fecioarele). Mai ales atunci când observă relațiile care se desfășoară dintre soții Rim: „Mini simți că răbdarea-i obosește față de disprețul neobosit cu care Rim copleșea pe Lina”. (Bengescu, Concert).

După cum știm, analiza Hortensiei Papadat-Bengescu se concentrează pe suflet, „suflet pur”, „trup sufletesc”, o analiză a străfundului din ceea ce suntem noi făcuți, astfel prin personajul-reflector cum ar fi Mini, dezvoltă această teorie, echivalentul inefabil al trupului „de carne”, trupul tulburat ce determină dezechilibrul atât psihologic, cât și pe cel fiziologic. tinerele femei din romanele Hortensiei au portrete cu trăsături mai ferme decât celelalte, care par mai „vii”, mai puțin spiritualizate.²

Sia -ca tânără femeie- ne atrage atenția că nici în această etapă nu are nimic feminin, deși are o experiență sensorial-sexuală cu gemenii Hallipa, chiar și cu Rim. De aici, ea nu își poate găsi propria identitate, nu își cunoaște „rădăcinile”, este dezarticulată, nu știe să fie feminine nici în gesture, nici în exprimarea verbală: „Sia răspunde monosilabic, aproape întotdeauna” și „nu e deloc grațioasă în repaus”. (Bengescu, Concert) Ea va sta în casa Rimilor, iar rostul ei acolo pare a fi Acela de a-i ține de urât celui pe care îl numește „neamțul” sau „moșul” în funcție de toane. Până și la moartea ei nu se face vâlvă, ci din contră toată lumea pare a fi ușurată și fiecare își vede de propria existență. La funeralii, singurul lucru spiritual este „Coralul” de Bach. Muzica ia locul ființelor umane ce ar fi trebuit să o deplângă.

Femeia la maturitate în concepția autoarei noastre este lipsită de gândul meditației și de gestul suprem de a renunța la sine pentru binele familiei, mai ales al copiilor. Totuși singura femeie care ar întruni calități de mama și soție iubitoare în aceeași măsură este Eftodia, mama Diei Baldovin, un personaj absent, amintită de către Nory în romanul „Rădăcini”. Sentimentul către meditație profundă există, dar nu la femeile mature și cu familie, îl găsim la Elena Drăgănescu, la Nory sau la Dia Baldovin. Buna Lina este o femeie frustrată, nefericită, nu se va ierta niciodată pentru păcatul capital pe care l-a desăvârșit cu Lică Trubadurul, vărul ei, având-o pe Sia. După ce o naște, o abandonează. Păcatul o va urmări toată viața, orice va face pentru ceilalți, buna Lina plătește pentru incapacitatea de a lua decizii pentru propriul destin și pentru propriul copil. Lenora, personajul care apare în „Fecioarele despletite”, în „Concert din muzică de Bach” și „Drumul ascuns”, este opusă Linei, reprezintă frumosul, eleganța și senzualitate, în opinia lui Eugen Lovinescu: „după o tinerețe mediocre și cam zbuciumată la Mizil, castelana adorată și adoratoare de la Prundeni, languroasă după amorul bărbatului ei.”³ Este personajul feminin prin care romaciera face o incursiune în lumea fiziologiei în plină descompunere și în același timp al analizei psihologice. Ne dăm seama că boala ei, de ordin sufletesc are două motive, pe de o parte moral, pe de altă parte fizic. Din punct de vedere moral, este măcinată pe interior datorită secretului pe care îl are în privința Mikăi-Le, ce într-un final o va aduce în pragul morții, iar din punct de vedere fizic, întreaga ei existență se bazează pe instinctul sexual și pe funcțiile vitale. Nimic din ceea ce face ea nu se vede, totul este ascuns,

² Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Editura Minerva, București, 1981, pp. 23-30.

³ George Călinescu, *Hortensia Papadat-Bengescu*, apud Viola Vancea, Hortensia Papadat-Bengescu, interpretată de..., Editura Eminescu, București, 1976, p. 232.

fără lumină, în semiobscuritatea salonului de spital. Sexul, unica sursă de viață, odată dispărut, va lăsa loc descompunerii fiziologice. Pe de altă parte, fiica cea mare a familiei Hallipa este senină și severă în același timp, spre deosebire de mama ei. Nu poate accepta un compromis, de aceea rupe logodna cu prințul Maxențiu, acesta fiind și el vinovat la rândul lui că nu a pus capăt atitudinii echivoce a Mikăi-Le. Căsătoria cu Drăgănescu eșuează, fiindcă în peisaj apare violonistul Marcian, iar Elena avea o pasiune pentru acesta și pentru muzică, de aici și concertul pe care îl organizează la ea în salon cu toată lumea mondenă din capitală. Se desparte de Drăgănescu, pleacă cu Marcian în Elveția, dar la vârsta maturității se dovedește a fi o femeie a datoriei și se va întoarce în țară, unde își îngrijește soțul bolnav și îl va duce în Elveția, evitând întâlnirile cu Marcian, asta va dovedi o delicatețe pe care Drăgănescu o va lua drept afecțiune din partea acesteia. Romanul „Rădăcini” o aduce din nou pe Elena în țară preluând afacerile familiei lui Drăgănescu, împreună cu Tana, cumnata sa. Încercarea de al readuce pe Ghighi, copilul ei cu Drăgănescu la Prundeni, precum și pe Marcian de la Geneva, o va transforma în victima altei tragedii, sinuciderea băiatului. În finalul romanului, Elena părăsește Prundenii pentru totdeauna și îl însoțește pe Marcian în Elveția.

Ultima etapă de viață, la bătrânețe, pot să spun că mi-a atras atenția bătrâna Tana din „Rădăcini”. Tana Dăgănescu, sora lui Dăgănescu, caracterizată mai mereu bolnavă și mai ursuză de cand a murit fratele ei, își canalizează toate forțele asupra lui Ghighi, băiatul cumnatei sale, iubindu-l mai mult decât orice pe lume, ea fiind singura care îl încurajează cu adevărat. Elena Drăgănescu are un mare respect pentru Tana, pentru sacrificiul de o viață al acesteia, o consideră o mucenică prin tăria care nu o lasă pradă deznădejdi: „Mucenicia Tanei primea cu deopotrivă resemnare și răul și binele. La moartea lui Ghighi, „prințisorul țatei Tana”, cum era alintat băiatul, bătrâna stă „două zile în șir în casele mari, închinându-se la iconostasuri.” (Bengescu, Rădăcini). Tana pare să fie singurul personaj cu echilibru interior, o femeie celibatară și împăcată cu Dumnezeu.

Cu atât mai mult, romanciera noastră s-a autodepășit, ridicând bariera tradiționalului către modern, personajele feminine din romanele sale completează prin stările lor un întreg registru emoțional, prin reprezentările inedite oferă cititorului un spectacol al minții subliniind subtil unele trăsături, specifice gândirii feminine.

Dacă am analizat diferite etape ale vieții la personajele feminine, asta pentru că autoarea descrie detaliat în romanele ei ceea ce înseamnă o femeie, cum se comportă aceasta în societate, cine este și încercările grele la care este supusă de-a lungul timpului. Din tot ce am descoperit, cel mai mult mi-a plăcut la Hortensia Papadat-Bengescu faptul că se raportează la propria persoană atunci când își așterne gândurile pe foaie, iar proza analitică este de inegalat în literatura română.

BIBLIOGRAPHY

1. Ciobanu, Valeriu, *Hortensia Papadat-Bengescu*, Editura pentru literatură, București, 1965.
2. Ciopraga, Constantin, *Hortensia Papadat-Bengescu*, Editura Cartea Românească, București 1973.
3. Cristescu, Maria- Luiza, *Hortensia Papadat-Bengescu- portret de romancier*, colecția Contemporanul nostru, Editura Albatros, București, 1976.
4. Crohmălniceanu, Ov.S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, Editura Minerva, București, 1972
5. Holban, Ioan, *Hortensia Papadat-Bengescu*, , Editura Albatros, București, 1985.

6. Lovinescu, Eugen, *Hortensia Papadat-Bengescu*, în „Critice”, vol. VII, Editura Ancora, București, 1929.
7. Lovinescu, Eugen, *Hortensia Papadat-Bengescu*, în „Istoria literaturii române contemporane”, vol. IV, Editura Ancora, București, 1927.
8. Mihăilescu, Florin, *Introducere în opera Hortensiei Papadat-Bengescu*, Editura Minerva, București, 1975.
9. Mincu, Marin, *Romanul Hortensiei Papadat-Bengescu*, în vol. Critice II, Editura Cartea românească, București, 1971.
10. Mușina, Tania, *Ipostaze ale feminității în romanele Virginiei Woolf și ale Hortensiei Papadat-Bengescu*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2013.
11. Papadat-Bengescu, Hortensia, *Concert din muzică de Bach*, Editura Minerva, București, 1982.
12. Petrescu, Camil, *Mărturii pentru marea europeană*, în „Tiparnița literară”, II, 1930, nr. 2-3.
13. Protopopescu, Alexandru, *Hortensia Papadat-Bengescu - Înjosirea romanului*, în vol. „Romanul mitologic românesc”, Editura Eminescu, București, 1978.
14. Vianu, Tudor, *Hortensia Papadat-Bengescu*, în vol. „Arta prozatorilor români”, II, Editura pentru literatură, București, 1966.
15. Zăciu, Mircea, *Hortensia Papadat-Bengescu*, în vol. Masca geniului, Editura pentru literatură, București, 1966.

BETWEEN 'THE PRESENT SELF' AND 'THE SELF TO BE'

Anamaria Dobrescu (Popa)

PhD., "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

*Abstract: This study contains interpretations of the existential conflict in Edith Wharton's novel *The Age of Innocence*. It is an important conflict in the book, as it includes all the others: the social, moral, erotic, psychological, of mentality and the internal conflict. It also reflects the significance of the title. All three main characters represent different 'ages' and stages in the evolution of human conscience and in society. The male character is in-between two '(st)ages', therefore he can be considered an exponential one. 'The Journey', 'the Gorgon' and 'the Light' are archetypal symbols that lead the reader to a deeper level of knowledge.*

*Keywords: existential conflict, conscience, stages of evolution, Wharton, *The Age of Innocence**

Edith Wharton's novel *The Age of Innocence* (1920) represents an important contribution to and a notable exploit of the 20th century American literature. The modern narrative techniques mingle with a social-realistic vision in a refined style endorsed by an elaborated symbolical structure. The multiple layers of significance reveal a complex perspective on reality based on the writer's cultural education and emancipating life experiences. The discourse impresses by a balanced narrative formula: the social dynamics are presented with an objective eye, while the characters' destinies are designed with feminine intuitive subtlety; the passages of reflection and analysis give fluidity and depth, while the plot and the conflicts give dramatic tension and emotional implication. Due to its complexity, the novel offers the possibility of many critical approaches: feminist, archetypal, biographical, narratological, social or psychoanalytical. But whatever path it follows, it leads to the presence of an existential crisis revealed within the text by an existential conflict.

An existential conflict would be between 'what a person is' and 'what the person feels (s)he is about to become'; between 'the present self' and 'the self to be'. This situation implies a change, sometimes a critical one and, in this case, an existential crises. According to Richard K. James, "an existential crisis is a moment at which an individual questions the very foundations of their life: whether this life has any meaning, purpose, or value" (6). Sarri thinks that a crisis arises from an event that is "unpredictable and uncontrollable. The nature of the event changes values and priorities, and indeed changes everything." (qtd. in James 7) From another point of view, "a crisis is a loss of psychological equilibrium or a state of emotional instability that includes elements of depression and anxiety which is caused by an external event with which individuals are unable to cope with at their usual level of ability." (Kleespies, qtd. in James 8) An important aspect of an existential crisis is that it represents, at the same time, a threat to an old state of things and also an opportunity for a great change. Hence, it implies an evolutionary process. The conflict is even stronger when the individuals realize that they must always define their own lives through the choices they make. The moment is quite dramatic as the desires seem to tear the person apart. Consciously or unconsciously made, these choices generate new social and existential paradigms.

In this novel, the conflict affects more characters, but the male protagonist is an exponential one. In Newland Archer's case, the unexpected arrival of Ellen Olenska in his social circle represents the event that generates an existential crisis, because her way of being and the strong feelings he starts having for her questions his traditional ideas about life, love, marriage and happiness. Newland witnesses his transformation from a man in harmony with a conventional life-style (social status, profession, love, engagement) into a man who desperately needs to break the boundaries, widen the horizons and transcend, in any aspect, the limits of his present existence. A travelling enthusiast, he sets off on an existential journey (27 years long!) in the 'more absent than present' presence of a fascinating woman he develops a passion for. The end of the book concurs with the end of what he acknowledges to be "a pilgrimage". An existential conflict implies five major themes: *innocence, love, marriage, journey (quest), knowledge*, emphasized in this book by five symbols: *lilies-of-the valley, yellow roses, rings, the road (trip), the light*.

The first step in analyzing this conflict is to determine the main coordinates of the three protagonists' identities. They are more than typical characters. They are symbols of the human condition and of its evolution, from an ontological and social point of view: May - unquestionable conformity to social rules (childhood – an apparent age of innocence seen as ignorance or lack of experience), Newland - questionable conformity to social rules followed by their transformation (teen age – a turbulent age of dilemmas and personal dramas) and Ellen - unconformity followed by an independent solitary living (maturity – the true age of innocence achieved after overcoming many hardships and understanding the true moral meaning of life). The existential conflict is found in Newland because he represents the middle (st)age, he is in between two phases and the other two feminine characters represent the previous and the next evolutionary level.

Newland Archer is an intelligent young man from the rich American upper class of the late 19th century society. At the beginning of the novel he is a 29-year-old lawyer, freshly engaged to Miss May Welland, a beautiful 18-year-old young lady from a very respectable and well-viewed family. They seem to be the perfect match for each other: they belong to the same class and to the same social group, with common standards and principles, therefore they share the same traditional moral values: dignity, family duty and solidarity, generosity, fidelity, integrity; she is young and innocent, but very tactful and wise, thanks to her education; he is a true gentleman, cultivated and refined, but more sophisticated because, being a man, he "has been permitted both emotional experiences (he has had a brief affair with a married woman two years before) and an intellectual range not available to a young woman, but nevertheless conditioned and relatively unquestioning" (Lively, IX). They "care" for each other greatly and their feelings are based on appreciation, respect and trust. Everything seems to be perfect in their lives, until the moment May's cousin appears and her unconventional way of being questions the cornerstone of their life-style.

The Countess Ellen Olenska is the favourite granddaughter of Mrs. Catherine Mingott, the Matriarch of the Mingott's family, an old respected and rich American family, whose power is outrivalled and enhanced by the old woman's personality. Ellen's parents passed away when she was only a little child and she was raised by an eccentric aunt who lived mainly in Europe. Even as a child, she was considered "a brilliantly pretty little girl who "ought to be painted". [...] She was a fearless and familiar little thing who asked disconcerting questions, made precocious comments, and possessed outlandish arts, such as dancing a Spanish shawl-dance and singing Neapolitan love-songs to a guitar" (Wharton, 66). She spent her teenage years in Europe and married "an immensely rich Polish nobleman of legendary fame" (Wharton, 67). At the beginning of the book, she had recently returned home to New York, after her marriage had ended in disaster, to "seek rest and oblivion among her kinsfolk" (Wharton, 67). The problem – one that she is not firstly aware of – is that her family shows her sympathy out of a

solidarity principle, when they actually feel uncomfortable with Ellen's unconventional way of getting away of her marriage. The American society of the late 19th century is ruled by very strict moral rules and conventions. "It was a complacent and philistine world, but one with inflexible standards, those of "scrupulous probity in business and private affair" as Edith Wharton herself described it in her memoir *A Backward Glance*." (Lively, V) The idea of her divorce is considered to be an offence against the conventional mores and a threat to the family security. In the American mentality, a woman's duty was to maintain the family unity and its integrity at any cost. All Ellen's relatives try hard to convince her not to file for divorce and, as she is very determined, they use Newland's influence on her and his law expertise to make her understand that it is in her best interest not to do it (actually, it is in theirs). She changes her mind and she doesn't hide she did it because of him, but it is revealed later in the book that her reasons were different from those exposed to her by him. She renounced her social freedom not for her own benefit, but in order not to hurt her family, the family to which *he* was supposed to belong through his marriage with her cousin May. The strong affection that grows between Newland and Ellen along the novel is based on the similar personality they have: they are cultivated minds, reflective natures and sensitive souls. They both yearn for profound, authentic experiences (such as reading, travelling or love) that would allow them to expand their life horizons. The affinity between them quickly turns into attraction and finally into passion. Newland's transformation becomes more visible as he is the reflector character, the one through whose eyes the story is told and the American society presented. According to Henry James's artistic conception, the reflector has an important part in a story. "The reflector does not tell the story — that is the role of the narrator. He is one of the characters, but one privileged by the writer: he is the one who sees, and through whose eyes we see. In great novels, the reflector can be a powerful device to help the reader to enter the fictional world and to get nearer to the characters' mental universe." (Goyet) The influence of Henry James's artistic vision on Wharton's work is well-known (the same as their friendship) and it is evident in the narrative technique of this novel. Newland's emotional transformation is representative for the social change in the world around him, mentioned by other characters (Mrs. Archer) and confirmed by the author in the last chapter.

The three main characters are representative human types and symbols at the same time. Newland, as his name suggests, is the new man that announces the dawn of a new era in America: cultivated, curious, open-minded, emancipated, intellectually independent, but honest and devoted to family and society. He doesn't have the courage to denounce and to stand up against the rigid old-fashioned conventions, but he has the insight to observe them, the intelligence to create new cultural values and the integrity to offer a role model. "You're the kind of man the country wants, Archer. If the stable's ever to be cleaned out, men like you have got to lend a hand in the cleaning." These are the words told by the Governor of New York to Newland one night and from then on he became involved in most of the social and cultural achievements of the city, as a municipal counselor and a writer in one of the reforming weeklies that were trying to shake the country out of its apathy. "He had been, in short, what people were beginning to call "a good citizen." In New York, for many years past, every new movement, philanthropic, municipal or artistic, had taken account of his opinion and wanted his name." (Wharton, 291) His surname, Archer, in connection with his first name, suggests that he is a new type of person who 'aims' for new life standards and values. In connection with the theme of love, his name reminds of Cupid, whose bow was lost unfortunately ("Cupid who had lost his bow and arrow but continued to take ineffectual aim", Wharton, 195)

On the other hand, May Welland embodies "the rigidity and implacable self-righteousness of the society itself – a kind of innocence, but a dangerous and eventually self-destructive innocence." (Lively, VIII) She is the symbol of an age in the American history that is comparable to childhood, when candor is beauty, righteousness is virtuosity, but where if it

lacks imagination (like in May's case), it lacks "the flower of life." (Wharton, 291). Her name suggests a world based on the moral principles of Good (Well) and Bad, like in a fairytale world, like in the mind of a simple child. She is 'Well'-educated in respecting the social rules and conventions and she is only capable of following 'Well'-worn grooves or the two main human basic instincts: procreation and self-preservation. Her creativity is limited, versatile and devious; the moment she realizes that her husband is on the verge of leaving her for her cousin, she manages to attract all the family on her side and elaborates very subtle schemes to eliminate her elegantly but firmly. She uses the strongest argument a woman can invoke, the oldest trick to manipulate people: pregnancy. She makes the principles she apparently obeys to obey the imperatives of her 'Well'-being.

Ellen Olenska represents the superior spirit, capable both of understanding everything and sacrificing her personal happiness for a greater good. She works "like a charm" for Newland, like a muse which brings him enlightenment. She is like a lighthouse which shows him a new path to follow. The name comes from the Greek *Helene*, probably the feminine of *helenos*, "the bright one" (Online Etymology Dictionary) or torch, which suggests both the idea of enlightenment and the one of passionate love she inspires to Newland. She is a true virtuous woman because she follows the rules not out of the fear of being an outcast, but out of her conviction, wanting not to harm the ones who helped her, not to betray the ones who trusted her. Her conscience raises her above the rules and gives her a dramatic beauty that comes out of her power of understanding everything and everybody.

The interpretation of the existential conflict would be much more suggestive if referred to a concrete situation in the novel, reflected by an illustrative quote:

"Is it your idea, then, that I should live with you as your mistress - since I can't be your wife?" she asked. [...]

"I want - I want somehow to get away with you into a world where words like that-categories like that-won't exist. Where we shall be simply two human beings who love each other, who are the whole of life to each other; and nothing else on earth will matter."

She drew a deep sigh that ended in another laugh. "Oh, my dear-where is that country? Have you ever been there?" she asked [...].

He had never heard her speak in such a tone, and he remembered the phrase she had used a little while before.

"Yes, the Gorgon *has* dried your tears," he said.

"Well, she opened my eyes too; it's a delusion to say that she blinds people. What she does is just the contrary-she fastens their eyelids open, so that they're never again in the blessed darkness. Ah, believe me, it's a miserable little country! " (Wharton 247)

The excerpt is from the XXIXth chapter of the thirty-four the book has and presents the second-but-last alone meeting between Newland Archer and the Countess Ellen Olenska. There are only seven scenes in the whole novel where the two meet alone and they are all very short, always interrupted by unpredictable events or reactions. Even though nothing actually happens between the two, the scenes are very full of tension due to the nature of their conversations, their looks, the reflections of the male protagonists and mostly because of the many conflicts that lie within the pages, more or less explicitly stated: the social, moral, psychological, mentality, interior, erotic and existential conflict. It is on this last one we want to dwell on in the following lines.

The quote shows Newland and Ellen in his wife's brougham, on their way to her very ill grandma's house, coming from the train station where Ellen had arrived from Washington.

He has been very anxious to meet her and talk to her about them. He knows his life is miserable in her absence and he wants to have a discussion with her, hoping to find a solution for them to be together (in spite of the fact that they are both married and that the idea of a divorce would ruin many people's lives). As there doesn't seem to be another possible solution except to become his mistress, Ellen asks him that, but with a tone that startles him. His answer refers to the idea of eloping to an ideal world, to a 'New-land' free of preconceptions, where their love wouldn't be a threat to the social conventions: "Where we shall be simply two human beings who love each other, who are the whole of life to each other" (Wharton 246). Her answer shows him the futility of his dream world. The tone of her voice reminds him of another time she used it, a tone that reflected her skepticism born out of her experience and her knowledge of life. The myth of the Gorgon is reinterpreted by her wit, showing its true significance: "she opened my eyes; it's a delusion to say that she blinds people. What she does is just the contrary-she fastens their eyelids open, so that they're never again in the blessed darkness" (Wharton 247). The theme of knowledge is tightly correlated here with the theme of love. True love opens people's eyes. Paul Diel considers that the Gorgone symbolizes the deformed image of one's self which paralyzes the person in order to make him/her conscious of a state of facts; but the revelation is possible only if the person looks in a detached, objective way, without any feeling of culpability or vanity (qtd. in Chevalier & Gheerbrant 105). This detached perspective over facts allows Ellen to see the only possible reality for them: "We're near each other only if we stay far from each other. Then we can be ourselves. Otherwise, we're only Newland Archer, the husband of Ellen Olenska's cousin, and Ellen Olenska, the cousin of Newland Archer's wife, trying to be happy behind the backs of the people who trust them." (Wharton 247). This is why they remained, finally, separated, for the rest of their lives. They stayed "far from each other", literally and symbolically. She moved on to another level of knowledge, because she was not paralyzed by the Gorgon's look. Medusa symbolizes the spiritual and evolutive forces deformed by guilt or pride. But Ellen didn't surrender to the promiscuous temptations risking the happiness of the people she loves and let these spiritual forces propel her to a superior level, far from "the blessed darkness". Newland remained at the same level, being paralyzed by guilt or weakness. However, he found the strength to make some changes inside it, improving it. If Ellen becomes a victor at the consciousness level, Newland is a victor at the social level.

The existential conflict lasts from the second chapter until the last one (the XXXIVth). After 26 years of devoted family life and prolific professional experiences, Newland Archer sits in his library and muses about his numerous accomplishments and admits that there is only one thing he has missed: "the flower of life". If life was a lottery, he missed the first prize; the chances have been against him. Ellen Olenska has become "the composite vision of all that he had missed." (Wharton 291) What gives him comfort is that he has done his duty with dignity, even though marriage was a dull duty. He honors his own past and also mourns for it. The existential conflict is still there but very feeble. Newland seems to be at peace with himself but he is only resigned. Suddenly, the phone rings and a surprising opportunity to visit Paris (the city where Ellen lives) comes up. His elder son, Dallas, insists on spending their last holiday together as father and son, before his wedding. On their way to Ellen's house, Dallas reveals to him the fact that her mother told him on her deathbed about Newland's feelings for Ellen and that she had appreciated his sacrifice and his devotion to the family. He is impressed, but even stronger emotions seize him when he realizes that he will see Ellen again and that there is nothing now to keep them apart: "It was not too late for a quiet harvest of friendship" (Wharton 300). But the moment they arrive in front of the house, he does not feel anymore it is right to go in. He remains outside on a bench and gazes at the awninged balcony of her apartment. He thinks: "It's more real to me here than if I went up". He stays there until a light shines through the windows and a servant draws up the awnings and closes the shutters. As if it has been a signal, he gets up and walks back alone to his hotel. The last words of the book end the conflict

in an abrupt and allusive way. The awnings might symbolize that Ellen represented some kind of protection for him from the strong light of knowledge, which prevented him from getting blinded by the Gorgon's eyes. Still, with her 'awnings' and 'shutters' closed, Newland remains alone into the darkness. He hasn't had the strength to face a new reality, to give it a chance. He has been too afraid to become a different person or too afraid to see what he might have become, or maybe he was only indecisive, as always, and waited for a sign... What would have happened if *she* had appeared on the balcony and the awnings had remained drawn down?

In conclusion, at the end of the novel, in one way or another, the existential conflict is solved. Even though Newland hasn't come out a winner in the battle with the destiny, his son has: "he had the facility and self-confidence that came of looking at fate not as a master but as an equal." (Wharton 300) The author's message is that there are always sacrifices to make in the evolution process and some generations have to pay more for the next generations to win, but this doesn't make anyone less important or worthy. The book is a tribute paid to all generations and to all the Ages in the history of humankind. The true Age of Innocence is the one of rediscovering one's self, overcoming any existential crises with love, faith and understanding.

BIBLIOGRAPHY

1. Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, Ed. Artemis, București, 1993.
2. Goyet, Florence, *The Classic Short Story, 1870-1925: Theory of a Genre, Chapter 10 - The Narrator, the Reflector and the Reader*, <http://www.openbookpublishers.com/htmlreader/978-1-909254-75-6/Ch-10.xhtml>, accessed on 3rd, December, 2016, DOI: [10.11647/OBP.0039.10](https://doi.org/10.11647/OBP.0039.10).
3. James, Richard K., *Crisis intervention strategies*, Brooks/Cole, Cengage Learning, 2013, [https:// books. Google.ro](https://books.google.ro).
4. Lively, Penelope, *Introduction to Wharton, Edith, The Age of Innocence*, Virago Press Ltd, London, 1993
5. Online Etymology Dictionary – www.etymonline.com, accessed on 3rd, December, 2016.
6. *The Cambridge History of American Literature*, Cambridge University Press, 2013.
7. Wharton, Edith, *The Age of Innocence*, Virago Press Ltd, London, 1993
8. Zilboorg, Caroline, *American Prose and Poetry in the 20th Century*, Cambridge University Press, 2000.

ESPACE DE LA MÉTROPOLIS DANS L'ŒUVRE DE PIERRE MICHON

Alina Pintican

PhD., "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: Pierre Michon's writing is linked to the province, which constitutes the perfect frame of fiction where the imagining of childhood takes place. In exchange, the metropolis is configured as a foreign world for the person who arrives from an environment where things know a better order and the dialect is the language of the rural community. Once arrived in the metropolis, the storyteller penetrates in a basically different world. Nevertheless, the metropolis is the place of the « Belle Langue » filled with emotion and energy – different from the dialect, which reminds of poor, provincial and ashamed origin, – which gives the chance to fill the blankness of provincial origins. One can speak about the metropolis at the same time as an urban space of the loss of identity and the conquest of this one.

Key-words : metropolis, province, language, writing.

Espace et mentalités citadines

Les croyances, les convictions, les mœurs, les habitudes intellectuelles qui sont propres à une collectivité et à un groupe, forment des mentalités. D'époque en époque, la représentation du monde et des choses changeait, la différence des mentalités s'élargissait et, pour pouvoir analyser les comportements et les habitudes humains, on a constitué des typologies – l'homme de la Renaissance, l'homme médiéval, l'homme égyptien, l'homme grec, l'homme romain, l'homme moderne.

Si on se réfère à la différence entre citadin et rural, il y a une énorme différence. Premièrement, en terme de taille – petites villes ou villages et grandes villes. Puis, c'est la vision du monde un peu différente. Le citadin est pris toujours dans le rythme fou de la ville, il est pressé, stressé. Le campagnard conserve encore les valeurs traditionnelles, il prend le temps de faire les choses avec plaisir et sagesse, il se consacre à son travail et à sa famille.

Lorsqu'on habite en milieu rural où tout le monde connaît tout le monde, on noue des relations plus facilement que dans les grandes villes. La campagne encourage les relations interpersonnelles tandis que l'existence des structures intermédiaires dans la ville (institutions, professionnels) tend à effacer l'individu et le rapport à son lieu de vie.

Ce qui compte pour le campagnard, c'est la préservation de la culture locale, du patrimoine et la valorisation du milieu naturel, tandis que le citadin s'oriente vers la culture universelle, la création et le style contemporain.

Beaucoup d'écrivains attirés par le charme de la métropole se sont abandonnés à la tentation d'écrire sur l'espace citadin comme diversité de cultures et civilisations. Chez Pierre Michon on découvre une antinomie : Paris – terre des cercles et salons littéraires, de la scène littéraire et province – terre « sans côtes, plages ni récifs », terre minuscule, des absences, rendue plus profonde dans son oeuvre, par une duplicité. Elle transpose l'idée de l'emprisonnement dont il faut s'évader car c'est un lieu de mémoire et l'écrivain explore la disparition du monde rural et celle des communautés rurales. L'oscillation entre espace rural et espace urbain se réalise par l'utilisation des masques et des doublures de la figure de l'auteur, car les personnages suivent la même vasillation spatiale.

À la manière de ses personnages, Pierre Michon se trouve à la recherche de ses origines, de l'identité qu'il acquiert à travers l'écriture. Les êtres vivant à l'époque d'avant la modernité éprouvent du désarroi, ils sont obligés de se mettre en contact avec la ville moderne. La vie contemporaine des métropoles arrive avec des changements pour les espaces environnants : fonctions politiques et commerciales, difficultés au niveau de logements, les moyens de transport, le chômage qu'il faut améliorer et les haut coûts de la vie.

L'écriture de Pierre Michon rend compte de la difficulté ressentie par les êtres nés dans ce monde rural lors du moment où il faut s'arracher au milieu de leur origine, un milieu de la déclin qui limite et condamne, et qui est en train de disparaître. S'arracher aux contrées austères, aux plateaux creusois qui traduisent le regret des êtres d'avoir culturellement toutes portes fermées semble fuir définitivement, sans être toujours une fuite bénéfique – André Dufourneau part pour l'Afrique afin de dépasser son statut de paysan et faire fortune, finit de la main des gens qu'il a pris pour des esclaves.

L'exil n'est pas géographique, mais dans l'écriture Dufourneau est l'incarnation du narrateur pour qui les mots du départ étaient une « Annonce » de l'avenir : l'écriture est un « continent plus ténébreux, plus aguicheur et décevant que l'Afrique » et l'écrivain est « un explorateur » qui explore « la mémoire et les bibliothèques mémorieuses » et qu'en revient « cousu de mots comme d'autres le sont d'or ».

Lorsque Pierre Michon écrit, il remémore une province française du milieu du XX^e siècle avec la référentialité de cette période-là – l'illettrisme et l'alcoolisme : le père Foucault, un vieil homme malade de cancer qui refuse, à cause de son illettrisme de

quitter l'hôpital de province et aller à Paris pour qu'on le guérisse et l'abbé Bandy, un prêtre brillant qui fascinait le narrateur-enfant et qui, des années plus tard, deviendra alcoolique.

Peintre de la province rurale du passé, Pierre Michon l'esquisse dans un grand décalage par rapport à la province française du présent. Généralement, la province du passé est peuplée par des populations stables voire immobiles que le progrès de la technologie et de l'industrie n'ont jamais fascinées. On y rencontre des situations où la violence prime, des situations qui ont conduit les gens à une

surconsommation de l'alcool, l'illettrisme – des cas où les parents n'ont pas de possibilité à payer les frais de scolarisation des enfants, ce qui conduit à l'impossibilité d'avoir une profession ou un métier avec des rémunérations décentes, cause de la pauvreté.

Le récit de *La Grande Beune* est très intéressant à cet égard car il y a beaucoup d'éléments de la provincialité du passé : la violence primitive et l'empreinte des lieux descriptives. La province est marquée par le bourg de Castelnau, gouverné par la Beune, où il n'y avait pas de gare, on y arrivait en autobus. Lorsqu'on y arrive, on se sent perdu : « J'y arrivai la nuit, passablement ahuri, au milieu d'un galop de pluies de septembre cabrées contre les phares, dans le battement de grands essuie-glaces ; je ne vis rien du village, la pluie était noire »¹. Le narrateur est venu travailler comme instituteur dans ce pays où « les renards passent dans les rêves, et au cœur du brouillard des poissons qu'on ne voit pas sautent hors de l'eau, y retombent avec un bruit mat, au fin fond de la Dordogne c'est-à-dire nulle part, en Valachie »². Dans la pente vers la Grande Beune, après la pluie, le soleil a fait son apparition, le ciel s'ouvrait et les « arbres blonds » jaillissaient. Le soir, le soleil se couchait au-delà de la rivière, les nuages s'inclinaient « comme des servantes », l'amour « fardait », « paraît » et « dénudait » les étoiles.

La route des Martres qu'Yvonne prenait à pied très souvent avait de grands prés, des noyers obscurs, des bois traversés de sentiers qui conduisaient à des hameaux. La Beune coulait dans son trou, aux eaux « sales » sous un ciel « sale » où des poissons invisibles généraient.

Parmi les noyers apparaît le village « valaque, périgourdin », l'école du temps de Jules où se reposait l'armement, « la panoplie de vieux hommes qui avaient eu du désir dans les bois »³. L'église se trouve un peu plus bas et puis, c'est « l'auberge éternelle ».

Sous les lieux Font-de-Gaume, Lascaux, La Ferrassie et Sous-Grand-Lac, des eaux qui font des trous dans le calcaire, coulent. Au-dessus des trous, des rennes transhumèrent, ils montaient au printemps vers Auvergne « la tête morne de l'un appuyée sur la croupe de l'autre », dans le grondement de leurs sabots, la poussière sur l'horizon. Là, la Vézère, les deux Beunes, l'Auvézère s'embrassaient.

Le dualisme monde urbain, construit par la société humaine, renvoyant à une vie urbaine, civilisée et monde naturel, sauvage, innocente et vierge se perpétue dans le manichéisme métropole et province. Pierre Michon éprouve une attitude de rejet envers la province qui a tardé sa formation, son premier livre a été publié lorsqu'il avait 38 ans. L'impuissance d'écrire trouve la cause dans ses origines provinciales, son passé plein d'incertitudes et vacillations qui naissent l'idée de l'incapacité d'écrire.

¹ Pierre Michon, *La Grande Beune*, Gallimard, Paris, Collection « Folio » 1996, p.11

² *Ibid.*, p. 14.

³ *Ibid.*, p. 28.

La pesanteur du passé est dévoilée maintes fois par les réactions des doublures du narrateur : premièrement, c'est le poids de l'espace qui hante les personnages : « Que dire d'une enfance au Châtain ? Genoux écorchés, baguettes de coudre pour tromper les jours et courber les herbes, « habits puant la foire » et vieillots, monologues patois sous les ombres luxueuses, galops sur les javelles chiches, puits ; les troupeaux ne varient pas, les horizons persistent. L'été [...], les tombereaux encalminés lèvent le cadran solaire de leur timon »⁴ ; puis, c'est la pression « trop légère aux mancherons de la charrue » aperçue chez Antoine Peluchet et au moment de l'aveu, le père Foucault opère un geste comme pour se débarrasser « d'un sac de farine », l'image du poids d'être illettré. Ce poids de l'illettrisme devient de la honte qui trouble à la fois père Foucault et le narrateur, mais d'une manière différente : le narrateur avait honte de ne rien déclarer, publier et l'autre avait honte de sa déclaration publique, mais dans peu de temps, le cancer à la gorge l'empêcherait à affirmer l'aveu.

Dans la ville provinciale de Clermont-Ferrand, la place aux réverbères s'allongeant vers les « étoiles de hautes brassées de feuilles de tilleul » est l'espace avec les avenues illuminées. L'hôpital de province est le lieu où le narrateur arrive lors d'une altercation dans la Brasserie et où il vit dans « la lettre imparfaite » des moments affreux, car il n'écrivait guère.

« La perfection de la mort » l'horrifiait et il avouait que le père Foucault qu'il rencontrait dans l'hôpital, était « plus écrivain » que lui. L'hôpital de province est présenté en opposition avec celui de Paris. Le narrateur se trouvait dans une salle commune qui donnait sur la cour intérieure avec des tilleuls, « ces arbres savoureux [...] aimés des abeilles » dont le puissant murmure [...] semblait la voix même de l'arbre, son aura de massive gloire »⁵. Sur la même cour ouvrait la morgue où parfois « sous un drap une forme couchée » était portée par les brancardiers.

L'hôpital de province où l'appareillage technique était modeste est préféré par le père Foucault au détriment de l'hôpital de la capitale car les hôpitaux parisiens étaient « splendides comme des palais », « des parlements [où] les médecins [étaient] de plus savants aux yeux des savants » de la province.

La ville de province où il était à l'hôpital et le village où il était né, lui semblaient peuplés « d'érudits, fins connaisseurs de l'âme humaine et usagers de sa monnaie courante, qui s'écrit ; instituteurs, démarcheurs de commerce, médecins, paysans même, tous savaient, signaient et décidaient [...] Lui seul n'y entendait rien, ne décidait guère ; [...] La vie et ses glossateurs autorisés lui avaient assurément fait bien voir qu'être illettré, aujourd'hui, c'est en quelque façon une monstruosité, dont monstrueux est l'aveu »⁶. Accepter aller à Paris, signifiait pour le père Foucault renouveler cet aveu, éprouver de la

⁴ Pierre Michon, *Vies minuscules*, o. c., p. 40.

⁵ *Ibid.*, p. 147-148.

⁶ *Ibid.*, p. 156.

honte dans cette ville où « les murs même étaient lettrés, historiques les ponts et incompréhensibles l'achalandage et l'enseigne des boutiques »⁷.

Le père Foucault, patient d'un hôpital psychiatrique, refuse de suivre les indications des médecins d'aller guérir son cancer à la gorge dans un hôpital de Paris, car il n'a que la parole pour communiquer et cela lui est révoquée par sa maladie : « il avait honte de son aveu public, lui qui n'aurait pas beaucoup à attendre pour que le cancer lui brisât avec les cordes vocales tout aveu de la gorge »⁸. Il répond aux médecins « d'un ton navré mais d'une voix si étrangement claire que toute la salle l'entendit : ' Je suis illettré ' »⁹. C'est le doute qui tourmente le narrateur en ce qui concerne Paris où, s'il allait proposer ses « immodestes et parcimonieux écrits », on allait démasquer la hâblerie, on voyait qu'il était, en quelque façon « illettré ».

Les éditeurs sont comparés aux « implacables » dactylographes « désignant d'un doigt de marbre » au père Foucault, « les blancs vertigineux d'un formulaire » ; les éditeurs et les dactylographes auraient déshonoré tous les deux, le narrateur et le père Foucault, avant de les dévorer. L'hôpital de La Ceylette, l'hôpital psychiatrique « new-look », bâti en campagne, « sans murailles, qui ne manquent pas de charme » a été fréquenté par le narrateur pour la cure de sommeil et le traitement prévu.

Situé à Saint-Rémy-de Provence, dans la région Provence-Alpes-Côte d'Azur, l'hôpital apparaît comme le lieu des conversations, « lieu des paroles délirantes » ; à l'asile le monde était un « théâtre » - on ne sait pas qui simule ou qui est dans le vrai. Le narrateur y rencontre un aristocrate souffrant de sénilité évolutive, Jojo et il y reconnaît l'abbé Bandy qui officiait des messes à Arrènes, Saint-Goussaud, Mourioux et Lucette Scudéry, personnage natif de Saint-Goussaud : « [...] nous étions venus tous les trois ; le jeune curé promis à l'épiscopat, le garçon vif plein d'avenir et l'idiote sans lendemain ; l'avenir était là et le présent nous réunissait, égaux ou bien peu s'en fallait »¹⁰.

L'hôpital de La Ceylette était situé à quelques kilomètres de Saint-Rémy, le chemin sinuait parmi les châtaigniers sur la pente d'un mont où trois bouquets d'arbres formaient un « triple sommet », au moins illusoirement. Il y avait sur la route un panneau qui annonçait la présence d'un « gibier fictif, fossile ou divinisé ». L'asile est ce monde des fous dont le narrateur était le spectateur, où il y avait le cabinet du docteur C. aux immenses fenêtres, d'où on apercevait des forêts, aux murs il y avait des portraits de poètes morts et une carte de l'Île Mystérieuse de Jules Verne.

La terre apparaît comme dénaturée, comme un « désert », comme quelque chose c'était passé là : « la confusion des espèces », « les arbres n'avaient plus de nom, plus de nom les oiseaux », tout cela provoquait

⁷ *Ibid.*, p. 157.

⁸ *Ibid.*, p. 159.

⁹ *Ibid.*, p. 157.

¹⁰ *Ibid.*, p. 192.

de la stupéfaction. De l'asile, c'était Thomas, le pyromane qui « s'en prenait aux arbres ».

Dépourvu de la Grâce de l'Écrit, le narrateur fuyait à Annency car on disait que c'était une « ville facile, propre aux effusions romantiques » et aux sports de neige.

Non-lieu : la gare

Le sous-chapitre poursuit ces espaces de l'anonymat qui reçoivent des gens plus nombreux chaque jour, les non-lieux qu'on n'habite pas, où l'être reste solitaire et anonyme.

Il s'agit de la gare, le non-lieu des adieux ou des aux revoirs : c'est à la gare où le narrateur quittait la ville de Caen pour gagner Auxanges : « Je quittais Caen dans des circonstances honteuses. À la gare où Claudette me laissa, nous étions l'un et l'autre accablés, les mains fuyantes, peureusement installés dans ce qui est sans recours »¹¹.

Le narrateur quittait Caen et Claudette dans des situations honteuses : « je n'étais pas auteur certes, j'étais paresseux et un peu menteur ; eh bien, elle s'en accommoderait, elle ferait de son mieux [...]. Je l'ai déçue, Claudette [...], le dernier regard qu'elle me porta, fut de répulsion peut-être, de peur et de pitié mêlés »¹².

C'est toujours à la gare de Caen où elle l'avait attendu pendant une nuit, où « les trains brûlants » brillaient et le soir d'été « courait sur les rails éclatants » ; cette gare pleine d'ouvriers à « l'œil brutal, aux mains avides et noires », de soldats ivres est envisagée comme un lieu périlleux pour une femme –, « beauté fraîche parmi les billets froissés » – en robe longue, fardée et décolletée.

Indécis où aller, le narrateur montait dans le train et les bifurcations ont décidé pour lui – la destination était Auxanges.

Le transport ferroviaire apparaît dans le récit de la *Vie de Joseph Roulin* comme un moyen porteur des lettres, des paquets, et moyen de commerce des arts : Roulin attendait la lettre envoyée par l'un des « gros trains » de St-Charles, d'où il apprenait de la chute du peintre Van Gogh qui s'était donné la mort, ayant absorbé du plomb, chose qui n'étonnait guère le facteur.

« Un jour donc les gros trains de Saint-Charles amenèrent cette lettre, et tout au bout du P. L. M. elle tomba dans la sacoche. Roulin lut ces mots de jeune fille. [...] ' Monsieur Vincent s'est donné la mort quand il était en pension chez nous '[...]. Et s'était peut-être tôt en avril 93, quand le ciel se déploie de l'Estaque à Cassis et qu'on a l'esprit frais comme les feuilles des platanes ; quand la journée s'annonce bien ; c'était Chez Jean-Marie ou À la Demi-lune, le bistrot de la Joliette ou du Panier où l'on va boire le blanc du matin. Devant son blanc il lut ces mots, il prit connaissance de cette chute qui ne l'étonna pas davantage que ne l'avait fait celle de Badinguet naguère, mais qui le peina et peut-être le révolta [...] Que Vincent eût absorbé du plomb lui aussi, cela ne l'étonna guère »¹³.

¹¹ *Ibid.*, p. 223.

¹² *Ibid.*, p. 222-223.

¹³ Pierre Michon, *Vie de Joseph Roulin*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1988, p. 19-20.

C'est dans les gares d'Arles et de Marseille où Joseph Roulin travaillait comme « entreposeur », comme « gardien des entrepôts du courrier » que les trains apportent. Il était souvent de garde aux expéditions, au dépôt de la « petite vitesse ». Là, il a eu le peintre comme client : « il vit de l'autre côté du guichet devant lui un client. Il n'avait pas le galurin jaune [...] il était plus petit que les tours de Manhattan ; il avait un accent, qu'on ne lui connaît pas, et la barbe rousse qu'on lui connaît »¹⁴ ; il voulait envoyer à Théodore Van Gogh, un paquet contenant des peintures. De ce moment-là, ils ont commencé à parler et ils se trouvaient plaisants, « bleu de Prusse tous les deux, Roulin plus vaste, plus visible, plus barbu, et l'autre à ses côtés la tête un peu basse, retranché, attentif, avec quelque chose d'aristo dans le geste »¹⁵.

Pour conclure, nous avons entamé une analyse de l'espace de la métropole aux conséquences de l'accomplissement ou de la perte de l'identité.

BLIOGRAPHIE

Œuvres de Pierre Michon :

MICHON, Pierre, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984.

MICHON, Pierre, *La Grande Beune*, Gallimard, Paris, Collection « Folio » 1996.

MICHON, Pierre, *Vie de Joseph Roulin*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1988.

¹⁴ *Ibid.*, p. 29

¹⁵ *Ibid.*, p. 30.

RADU COSAȘU AND THE COVERAGE OF THE NON-EVENIMENTIAL: *OCOLUL PĂMÂNTULUI ÎN 100 DE ȘTIRI*

Kerstin Botezatu

PhD., University of Bucharest

Abstract: Through his works, Radu Cosașu tried to erase the boundaries between literary genres, creating a new form of literarity. In "Around the World in 100 News", Cosașu practices both a journalistic and a memorialistic style. The ordinary, everyday facts are connected to the author's subjectivity; the objective reality is duplicated by an internal existence, where the alleged news become part of Radu Cosașu's literary imaginarium.

Keywords: autobiography, literarity, publicistic style, Radu Cosașu, subjectivity.

Despre debutul său în „Revista elevilor” (unde a fost reporter între anii 1948-1949), Radu Cosașu povestește în repetate rânduri: „Eu n-am avut – de când mă știu – decât un singur vis, să fiu, «să mă fac» gazetar, și nu orice fel de gazetar, ci gazetar sportiv de fotbal”¹. Dezvăluindu-și dorința de a face carieră ca reporter sportiv (dorință pe care, ulterior, a realizat-o, însă tot ca pe un așa-zis tribut adus literaturii și literarului, în general, după cum observa Ion Ianoși: „comentariile lui sunt false cronici sportive, de-ale unui spectator la televizor și publicist predispus să filosofeze despre orice-i apare în cale”²), Radu Cosașu pare să treacă pasiunea pentru literatură într-un plan secund. Nimic mai fals, pentru că el s-a dovedit a fi, mai târziu, un scriitor a cărui operă șterge granițele dintre genurile literare, fiind, în același timp – și poate în aceeași măsură – poet, nuvelist, romancier, dramaturg, memorialist și jurnalist pasionat de fotbal, hipism și belotă.

Diferența dintre primele reportaje ale autorului, și cele din volume precum *Un august pe un bloc de gheață* (1971), *Alți doi ani pe un bloc de gheață* (1974) ori *Ocolul pământului în 100 de știri* (1974) este covârșitoare, cele două tipuri de scrieri marcând lungul drum al lui Radu Cosașu de la textele aservite, ce aveau ca principale subiecte șantierele patriei și oamenii care le populau, la cele care l-au transformat în scriitorul de astăzi. Ioan Holban observa că „între activitatea «tânărului-reporter-harnic-și-talentat» și aceea a scriitorului se stabilește o relație de cauzalitate, fluxul continuu al evenimentelor vieții cotidiene, investigată de ziarist, depunând aluviunile în care prozatorul, dramaturgul și poetul vor afla materia scrierilor lor”³. Exersând aici un stil jurnalistic cu puternice accente memorialistice, Radu Cosașu creează adevărate bijuterii ale genului care conturează o „imagine a unui univers livresc

¹ Radu Cosașu, «... literatura română mai presus de toate...», interviu în Grigore Ilisei, *Portrete în timp*, Editura „Junimea”, Iași, 1990, p. 73.

² Ion Ianoși, *Secolul nostru cel de toate zilele*, Editura Cartea Românească, București, 1980, p. 38.

³ Ioan Holban, „Ziare autobiografice”, în *România literară*, nr. 9, 1982.

portabil”⁴ ce va fi recuperat în toate scrierile de mai târziu. Nu este greu de constatat că tehnica de observare a realității și de transpunere a acesteia în literatură își găsește originea în volumul *Opiniile unui pământean* (1957), Cosașu reciclând același tip de abordare lirico-sentimentală a faptului divers pe care, de această dată, nu îl mai supune ideologiei comuniste, ci propriei subiectivități. Referindu-se la proza scurtă publicată în perioada respectivă, Cornel Moraru nota reorientarea acesteia înspre o „proză a faptului de aproape”, observând că „ceea ce aparent e sărăcire de subiect și problematică, de fapt, constituie «un sensibil pas spre realitate»”⁵. Nimic mai adevărat în ceea ce privește pseudo-reportajele lui Radu Cosașu (căci ele, în mod evident, se sustrag statutului original de „știre”, transformându-se, prin filtrul sensibilității autorului, în literatură): ele reușesc să pună în relație faptele banale din realitatea imediată cu bogatul univers al subiectivității auctoriale, dublând existența obiectivă, a concretului, printr-una a interiorității.

Ingeniozitatea acestor volume constă în asumarea totală – și profund personală – a faptului divers, a cotidianului, care nu mai este relatat, ci mărturisit, căci articolele preluate aici sunt, de fapt, oglindiri asumate ale subiectivității. Pe fundalul unor evenimente internaționale aparent disparate sunt plasate relatări autobiografice prin care firul epic este reconstruit, subiectivitatea aflându-și punctul de plecare în fraza seacă, reportericească: „În formele oricât de obiectivate ale jurnalisticii, ale informației riguroase, avem transcrierea unei diagrame sufletești de o impresionantă fidelitate a subiectivității”⁶. Știrile nu mai sunt doar știri, își pierd caracterul informațional și se transformă în miniaturi ale imaginarului cosașian.

Părea că odată cu *Alți doi ani pe un bloc de gheață*, Radu Cosașu se va îndepărta de publicistică în scrierile sale (formula fiind aparent epuizată), optând pentru confesiune în detrimentul „faptului divers”, cum deja se anunța în volumul menționat. Referindu-se la acest aspect, M. Ungheanu observa că „*Un august pe un bloc de gheață* e, credem, descoperirea eliberatoare. *Alți doi ani pe un bloc de gheață* – desăvârșirea descoperirii. O a treia carte de același fel nu mai pare însă posibilă”⁷. Nu doar că Radu Cosașu nu a lăsat să se epuizeze această formulă narativă ce origina în atracția sa pentru banalul vieții de zi cu zi, ci a reușit să o perfecționeze și să o transforme într-o „marcă proprie”, amestec de biografie, ziaristică și eseu. Acest lucru este vizibil în volumul *Ocolul pământului în 100 de știri*, care este o scriere cu și despre publicistică (sau, în termenii lui Valeriu Cristea, „jocul secund» al reportajului”⁸) în aceeași măsură în care este și o narațiune autobiografică. Se poate observa însă, cu ușurință, că deși Radu Cosașu nu a renunțat la includerea „faptului divers” și a articolului de ziar în acest volum, balanța înclină preponderent în direcția literarului, fie sub forma autobiografiei, fie sub cea a ficțiunii.

Titlul volumului – coborât direct din literatura lui Jules Verne – este justificat ca un omagiu adus cunoscutului scriitor francez, la împlinirea a o sută de ani de la publicarea romanului *Ocolul pământului în 80 de zile* (în 1873). Această tehnică este de fapt doar un pretext pentru justificarea propriei viziuni, pe care o conectează lecturii din copilărie: „cu o plăcere nebună amestec toate și totul în aceeași nacelă cu care plutesc peste blocurile mele de gheață, sperând să ajung și eu exact la timp acolo unde trebuie să ajung, ocolind avioanele, cicloanele, ispitele, însă nu și fereparele care mă ajung din urmă, dar pe care le privesc drept în ochi”⁹. Este aceeași viziune a reporterului-scriitor din *Un august pe un bloc de gheață*, care dorește să cuprindă în textele sale viața așa cum este ea, adunând laolaltă evenimente și știri din întreaga lume și „aclimatizându-le” la propria subiectivitate, personajul-narator acționând

⁴ Petru Poantă, *Scriitori contemporani. Radiografii*, Editura Didactică și Pedagogică, R.A., București, 1994, p. 102.

⁵ Cornel Moraru, *Semnele realului. Secționări critice convergente*, Editura Eminescu, București, 1981, p. 148.

⁶ Lucian Raicu, *Critica – formă de viață*, Editura Cartea Românească, București, 1976, p. 146.

⁷ M. Ungheanu, *Arhipelag de semne*, Editura Cartea Românească, București, 1975, p. 174.

⁸ Valeriu Cristea, *Domeniul criticii*, Editura Cartea Românească, București, 1975, p. 310.

⁹ Radu Cosașu, *Ocolul pământului în 100 de știri*, Editura Cartea Românească, București, 1974, p. 49.

conform citatului decupat din Kern și lipit pe perete, permanent *reminder*: „Le plus beau livre, c'est pour moi le monde”¹⁰.

În realitate însă, în ciuda caracterului pretins jurnalistic pe care îl imprimă textului încă din titlu, volumul *Ocolul pământului în 100 de știri* nu se mai aseamănă decât vag cu cele două scrieri anterioare: tonul când ironic, când patetic al reporterului este acoperit din ce în ce mai mult de vocea autobiografului, pentru care fiecare știre (prezentată lapidar) devine doar un context al confesiunii. Intersecția dintre literatură și reportaj este acum un prilej de relocare a umanului (asumat subiectiv) în universalitate, fiindcă eul creator este interconectat la toate evenimentele lumii, impunându-se ca personaj central al acestora. Însuși Radu Cosașu a găsit cea mai adecvată formulă pentru a denumi această schimbare de perspectivă – „ziarul autobiografic” – prin care non-evenimentele și faptele diverse sunt transformate în reflecții personale, fiind invadate de mărturisiri despre tot ceea ce formează universul intim al scriitorului: familie, prieteni, colegi de generație, filme și lecturi preferate, angoase și apostazii:

*Eu cred că jurnalul intim și persoana întâi
nu mai sînt suficiente în artă,
trebuie să ajungem la ziarul autobiografic
având pe frontispiciu cuvintele lui Scott:
„Vinde-ți zilnic sufletul”!*¹¹

În afara acestei subminări intenționate a publicisticii în favoarea literaturii subiective, Valeriu Cristea observa și o altă intenționalitate în acest volum de false reportaje: „Mai există însă, credem, o tendință a scrisului lui Radu Cosașu, nedivulgată aceasta, poate pentru că e încă și mai ambițioasă: de apropiere a reportajului de «filozofie»”¹². Această înclinație a autorului spre „filozofare” era vizibilă încă din primele volume de reportaje, când fiecare știre era filtrată printr-o privire critică și prin comentarii moraliste, cu tente vădit eseistice. Acesta este însă, într-o anumită măsură, modul propriu de asumare a realităților imediate și de impunere a acestora ca fapte personale.

Ocolul pământului în 100 de știri este însă, în primul rând, o carte a autodenunțului, în aceeași măsură în care și ciclul *Supraviețuiri* este o scriere ce devoalează mecanismele pactului ficțional. Între cele două diferențe par să se estompeze, cele mai multe dintre paginile cărții așa-zis publicistice putând să își găsească fără greutate locul printre paginile confesiunilor de mai târziu. Aproape niciuna dintre temele predilecte abordate de Radu Cosașu în universul său ficțional nu lipsește din această carte, semn că dorința autorului, de a nu exista granițe între ziare, ficțiune, poeme și jurnal, se îndeplinește.

Cartea debutează în spirit pur autobiografic, printr-o întoarcere în timp, la începutul anilor '60, perioadă din care naratorul recuperează fragmente de jurnal, pe care le analizează scrupulos, instaurând între cele două instanțe – utecistul pasionat de nou descoperita sa afinitate politică și (acum) maturul scriitor ce își contorizează greșelile tinereții – tonul ironic și reconciliant ce se cuvine folosit la pierderea iremediabilă a unui ideal. Fluxul memoriei se oprește asupra unuia dintre momentele definitorii pentru personaj: perioada ce a urmat asumării „adevărului integral și artistic”, când fostul reporter, acum șomer din cauza interdicției de a mai publica în ziarele vremii, se vede nevoit să se reorienteze, să producă o deplasare a scriiturii sale dinspre tehnica publicisticii înspre cea, încă necunoscută, a literaturii: „Luându-mi-se dreptul la reportaj, mi se oferea – prin acea distincție încă și azi în vigoare – paradisul ficțiunii, al literaturii. Habar n-aveam cum se trăiește în acel rai al invenției, ce trebuie făcut acolo, și nici până azi nu voi putea susține c-aș fi învățat să trăiesc inventând, că mi-ar place invențiile”¹³. Aceasta este totodată și perioada marilor compromisuri estetice, când Cosașu publica cele mai

¹⁰ Radu Cosașu, *op. cit.*, p. 16.

¹¹ Radu Cosașu, *op. cit.*, p. 79.

¹² Valeriu Cristea, *op. cit.*, p. 311.

¹³ Radu Cosașu, *op. cit.*, p. 7.

„tarate” cărți din punct de vedere ideologic: cărțile redactate în maniera „reportajelor literare”, pe care singur le deconspiră ca fiind rezultatul acestei ficționalizări impuse „de sus”. Pare că se încearcă altfel o justificare a opțiunii autobiografice de mai târziu, și, într-adevăr, se poate observa cu ușurință că niciuna dintre creațiile ficționale ale lui Radu Cosașu nu s-a ridicat la înălțimea „cărților sinelui”, cum am putea numi amplele sale creații subiective. Altfel spus, în cazul lui Radu Cosașu, invenția literară funcționează atâta vreme cât ea rămâne constant subordonată biografiei, fiind utilizată într-o doză minimă, necesară doar pentru a împiedica transformarea acestei literaturi de graniță într-una esențial memorialistică.

Ocolul pământului în 100 de știri este, alături de *Alți doi ani pe un bloc de gheață* (cele două fiind publicate în același an, la o distanță de șase luni, de unde și numeroasele similitudini stilistice), cartea devenirii unui scriitor, Cosașu aducând la suprafață scurte fragmente din drumul său înspre o literatură superioară. Este, totodată, creația care anunță *Logica* din 1985, „cartea unor cărți”¹⁴, cum o numea Nicolae Manolescu, a cărei formulă pare să-și găsească originea în paginile acestui volum. Literatura autodenunțului, anticipată deja în volume anterioare precum *Maimuțele personale* sau *Un august pe un bloc de gheață*, este acum asumată total. Într-un rînd, își face autocritica, privind înspre scrierile sale de început: „12/III/1960: «Energiiile» mele – o carte mult prea jovială, cu platitudini de reportaj prost, doar două schițe bune. Am împărțit-o în dreapta și în stînga, jenat interior de valoarea ei și dornic să nu mi se vadă jena. (...) Cartea e slabă. Mai grav ca orice: evidenta ei plasare sub inteligența mea. Cel mai dureros – să produci sub inteligență. Baza pentru ratăre”¹⁵. În alte pagini iese la suprafață „martiriul” autoimpus în numele comunismului, prin refuzul de a dansa, de a iubi, de a avea o familie, atâta timp cât toate acestea contravin socialismului. Avem de-a face cu o disecare tranșantă și dureroasă a propriului trecut, autoflagelare literară din care se naște, însă, revelația.

Nenumărate pagini sunt dedicate colegilor de generație: Nicolae Labiș, Ion Ianoși, Nicolae Țic, Lucian Raicu, Paul Georgescu, pe care uneori îi nominalizează, iar alteori îi ascunde sub pseudonime (tehnică de camuflaj preluată și mai târziu, în *Supraviețuiri*), personajele sale primind nume precum Esteticianul (Ianoși), Criticul (Raicu), Poetul (Labiș) etc. Sunt reconstruite minimalist portretele de tinerețe ale acestora, în tonurile melancolice ale rememorării, și se conturează sentimentul apartenenței la o generație literară importantă – fie ea și „contrafăcută” sub influența Școlii de Literatură „Mihai Eminescu”. Peste toate – regretul tardiv al unor timpuri transformate prea repede în trecut, și al unor angoase politice care au lăsat urme adânci: „Ne-am maturizat, privim de sus tinerii din ziua de azi care nu mai știu ce-i aceea o ședință furtunoasă, o noapte furtunoasă, am ajuns din «tineri harnici și talentați» – oameni cu sentimentul că nu mai sîntem tineri și talentați, fără îngăduinți, (...) încet-încet ne întrebăm ce facem cu realismul nostru, al omului mărunț, cu obsesia noastră de a semnifica prin fiecare frază, într-o epocă a inefabilului și a abisalului”¹⁶. De remarcat faptul că aceiași oameni de litere care vor deveni în alte scrieri personaje mai mult sau mai puțin semnificative (după ce vor fi fost trecuți printr-un proces de „ficționalizare”) sunt aici prezentați mai puțin livresc, mai aproape de uman, mai *memorialistic*; Radu Cosașu recunoștea într-un interviu acordat criticului Daniel Cristea-Enache că această „pudoare” biografică, constând în nevoia de a proteja identitatea personajelor sale¹⁷, s-a concretizat la insistențele uneia dintre mătușile sale, Sanseverina, devenită și ea, între timp, parte a universului livresc cosașian.

La momentul apariției *Ocolului pământului în 100 de știri*, Radu Cosașu publicase deja primul volum al *Supraviețuirilor*, unde, în afară de asumarea identității personajului-narator, deschisese calea înspre universul intim al acestuia, reprezentat de familia sa și de

¹⁴ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p. 1117.

¹⁵ Radu Cosașu, *op. cit.*, p. 9.

¹⁶ Radu Cosașu, *op. cit.*, p. 158.

¹⁷ Radu Cosașu interviu de Daniel Cristea-Enache în cadrul emisiunii TVR Cultural „Literatura de azi”, noiembrie 2010.

impactul pe care evenimentele politice în care fusese implicat în adolescență (și mai târziu) l-au avut asupra relației cu aceasta. Dacă în *Supraviețuiri* și în alte texte este recuperată preponderent figura tatălui, pasaje biografice din acest volum sunt îndreptate, cu o nedisimulată duioșie, înspre imaginea mamei, fiindcă, după cum observa Sanda Cordoș, „întregul edificiu narativ este, în bună măsură, un topos de recuperare și de reinvestire afectivă a părinților repudiați în adolescența și tinerețea tumultuoase”¹⁸. Mama și tatăl sunt, în literatura lui Radu Cosașu, marile personaje absente pe care încearcă să le regăsească prin hățișurile amintirilor; mai toate aventurile eroului se petrec în lipsa acestora – rareori cei doi sunt efectiv implicați în acțiune și nu doar invocați de povestitor – însă totodată fluxul amintirilor este racordat permanent la imaginea lor. La moartea tatălui, eroul refuză să participe la înmormântare, ca un gest de reafirmare a conștiinței sale proletare și de desprindere de „rădăcinile mic-burgheze”; plecarea de acasă, la o lună după moartea tatălui, și mutarea în „căminul revoluționar” se petrece, de asemenea, în lipsa familiei. Relația defectuoasă a adolescentului cu părinții săi este punctul de plecare pentru multe dintre scrierile lui Radu Cosașu: „Mama vine să-mi spună că pleacă la cimitirul tatălui ei, dacă o pot însoți, îi spun că nu, de câteva ore mă chinui să-mi explic o fărâma de neant, ea pleacă, dețin o nouă și proaspătă remușcare din care sper să pot dezgropa cândva, ca o hienă, o frază curată”¹⁹. Amintirile se transformă în literatură, pe măsură ce distanța autoimpusă față de familie devine din ce în ce mai greu de recuperat. În volumul de față, amintirea mamei este profund corelată cu pasiunea pentru cinematografie a reporterului-narator, căci cronicarul de film de mai târziu învață să aprecieze sau să disprețuiască actori și filme urmărindu-i reacțiile în fața lui Charlie Chaplin, Stan și Bran, Rudolph Valentino ori „Șarlă Boaie”, direct influențat de pasiunea mamei pentru aceeași artă. Imaginile celor două se întrepătrund până la suprapunere, așa cum se întâmplă în această declarație, patetică și tranșant de sinceră: „O, mamă, scumpă mamă; de mult simt – ca un talentat în ale reumatismului – că se apropie vremea unor mărturisiri decisive și penibile între noi. E vremea când fiul trebuie să ceară socoteală părinților lui. (...) Voi trebui să recunosc, mamă, că dumneata m-ai făcut cronicar de film, dumneata cu gusturile dumitale, cu lacrimile dumitale, cu iluziile dumitale. M-ai marcat de la 6 ani, m-ai modelat de la 7, m-ai influențat timp îndelungat până la 13 ani. Mi-ai dat nu numai 7 ani de acasă, ci și 7 ani de cinema esențiali”²⁰.

Astfel, fragmente din biografia autorului se întrepătrund cu știrile adunate din ziare, cu descrierile curselor de cai (hipismul fiind o altă pasiune a autorului) ori cu scurte – dar consistente – autodenunțuri politice. Peste toate se așterne o eleganță desăvârșită a scriiturii, aglomerarea de procedee, teme și stiluri aparent disparate transformând textul într-un carusel literar fascinant, ce redă, în cele din urmă, chiar și fragmentar, imaginea unei normalități de mult uitată. Mare parte a volumului *Oculul pământului în 100 de știri* este dedicată cronicilor de film, preluate dintre cele pe care Radu Cosașu le publicase, începând cu anul 1968, în revista *Cinema* (și pe care va continua să le publice timp de mai bine de douăzeci de ani, până în 1987). Stilistic, între cronicile de film și – de exemplu – autobiografiile lui Radu Cosașu se pot găsi cu greu diferențe, căci arta scriitorului și a reporetrului se îmbină într-un limbaj nou, ce le conține pe amândouă. Situate la polul opus față de primele scrieri ale aceluiași scriitor, odinioară sedus de utopia comunistă, articolele din această perioadă „respiră” într-o libertate redescoperită a limbajului, prin care Radu Cosașu „elogia codificat stilul de viață burghez”²¹, cândva reprimat. În aceeași manieră sunt redactate și volumele *Viața în filmele de cinema* (publicat anterior, în 1972) și, mai târziu, *O viațuire cu Stan și Bran* (1981).

¹⁸ Sanda Cordoș, „Huligan în scene de interior”, în *Apostrof*, nr. 12, 2002, apud. Cosașu, Radu, *Supraviețuirile. I. Rămășițele mic-burgheze. 2. Armata mea de cavalerie*, Editura Polirom, Iași, 2011, p. 451.

¹⁹ Radu Cosașu, *op. cit.*, p. 81.

²⁰ Radu Cosașu, *op. cit.*, p. 104-105.

²¹ Alex Ștefănescu, *Istoria literaturii române contemporane. 1941-2000*, Editura Mașina de scris, București, 2005, p. 355.

În ceea ce privește articolele de ziar, știrile sunt preluate adeseori ad-literam din publicațiile zilei, marcând capacitatea faptului banal de a îngloba o întreagă lume, deoarece, crede autorul, „absolut toți oamenii au colecția lor de poeme personale”²². Un stol de păsări în Coruna, Spania, cărora le cad, inexplicabil, ciocurile, creează panică printre locuitori; creierul lui Voltaire este depus, după aproape două sute de ani de „relocări”, la Teatrul de Comedie Franceză; un copil găsește un sac conținând două sute douăzeci de batoane de dinamită și construiește din ele case de păpuși; Pablo Neruda moare în timp ce casa îi este devastată de fasciști și lista continuă cu nenumărate povești de dragoste, crime, interviuri, procese ori catastrofe naturale, pe care Cosașu le notează conștiincios. Peisajul cotidian este completat de extrase din scrisorile trimise la redacție (probabil cea a revistei *Cinema*) de diverși cititori, care propun scenarii de filme absurde ori lacrimogene. O știre despre litoralul românesc pastîșează schița *La Moși* a lui I. L. Caragiale. Există însă o diferență față de volumele anterioare: cele mai multe știri sunt transformate, în manieră soresciană, în scurte poeme ale cotidianului (anticipând *Poveștile pentru a-mi împlânzi iubita*, publicate și ele, inițial, în „Cronicile de trei secunde”), transcrise sub forma unor jocuri textuale cu nuanțe postmoderne. Transcriem o astfel de „știre”, coborâtă direct din ferparele „blocului de gheață”:

Directorul agenției municipale
de
pompe
funebre
din Copenhaga.
Lucrez în această branșă de 24 de ani.
N-am trăit niciodată o asemenea situație:
înmormântări desfășurate doar
în prezența unui pastor și a salariaților
noștri. Avem mai mult de o sută pe an.
Mai mult de o sută de morți, îngropați
în singurătate, anual. În multe cazuri,
ne transformăm în detectivi, încercând
să regăsim membrii familiei defunctului.
Folosim mult anunțurile în ziare.
Câteodată, găsim pe câte cineva din
anturajul mortului – sau al moartei.
Cei mai mulți dintre cei care ne răspund
sînt însă vecini,
vechi colegi,
tovarăși de sindicat ai celui dus.
Recent, am îngropat un om care avea,
totuși,
opt frați și surori.
Nici unul nu a venit la
ceremo-
nia
fu-
-ne
bră.

²² Radu Cosașu, *op. cit.*, p. 140.

Dumitru Micu observa că, în privința acestor pseudo-reportaje, Radu Cossașu „nu lasă nevalorificate achizițiile de tot felul, inclusiv cele tehnico-grafice, ale avangardei: compozițiile suprarealiste, delirurile verbale dadaiste și altele”²³. Reluând o parte din tehnicile utilizate deja în *Maimuțele personale* (unde aglomerarea de procedee devenea supărătoare), Cossașu anunță în câteva pagini poeziile postmoderniste de mai târziu. Obsesia pentru decupaj, pentru găsirea „știrii perfecte”, căutarea perpetuă a inefabilului uman în colecția de non-evenimente îl apropie pe Radu Cossașu de Don Quijote, un „cavaler al tristei figuri” modern, care și-a înlocuit pasiunea pentru romanele cavalerești cu cea pentru ziare. Experimental, neomogen și totodată străbătut de o perfectă coocurență a biografiei cu publicistica, *Ocolul pământului în 100 de știri* este o veritabilă „tablă de materii” caragialiană, redactată în cel mai pur stil Radu Cossașu.

BIBLIOGRAPHY

1. Cossașu, Radu, *Ocolul pământului în 100 de știri*, Editura Cartea Românească, București, 1974.
2. Cordoș, Sanda, „Huligan în scene de interior”, în *Apostrof*, nr. 12, 2002, *apud*. Cossașu, Radu, *Supraviețuirile. 1. Rămășițele mic-burgheze. 2. Armata mea de cavalerie*, Editura Polirom, Iași, 2011.
3. Cristea, Valeriu, *Domeniul criticii*, Editura Cartea Românească, București, 1975.
4. Holban, Ioan, „Ziare autobiografice”, în *România literară*, nr. 9, 1982.
5. Ianoși, Ion, *Secolul nostru cel de toate zilele*, Editura Cartea Românească, București, 1980.
6. Ilisei, Grigore, *Portrete în timp*, Editura „Junimea”, Iași, 1990.
7. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.
8. Micu, Dumitru, *Istoria literaturii române de la creația populară la postmodernism*, Editura Saeculum I.O., București, 2000.
9. Moraru, Cornel, *Semnele realului. Secționări critice convergente*, Editura Eminescu, București, 1981.
10. Poantă, Petru, *Scriitori contemporani. Radiografii*, Editura Didactică și Pedagogică, R.A., București, 1994.
11. Raicu, Lucian, *Critica – formă de viață*, Editura Cartea Românească, București, 1976.
12. Ștefănescu, Alex, *Istoria literaturii române contemporane. 1941-2000*, Editura Mașina de scris, București, 2005.
13. Ungheanu, M., *Arhipelag de semne*, Editura Cartea Românească, București, 1975.

²³ Dumitru Micu, *Istoria literaturii române de la creația populară la postmodernism*, Editura Saeculum I.O., București, 2000, p. 533.

THE TIME LABYRINTH IN MIRCEA ELIADE'S SHORT-STORIES

Mihaela-Alina Chiribău-Albu

PhD., "Ferdinand I" National College, Bacău

Abstract: *The paper **The Time Labyrinth in Mircea Eliade's Short-stories** reveals different techniques whereby time becomes a real labyrinth in Eliade's short-stories: the relationship amnesia-anamnesis, rejuvenation, the time paradox. If chronological time is an illusion, then the only certainty is the interior, subjective duration, experiencing the events in a personal way. The therapy against the historical time, the "terror" upon conscience takes different shapes when evading from it through different techniques, such as illumination.*

Keywords: *amnesia, anamnesis, rejuvenation, labyrinth, time*

Lucrarea „**Labirintul temporal în nuvelistica lui Mircea Eliade**” pune în lumină faptul că scriitorul Mircea Eliade este, prin nuvelele sale, un creator de labirinturi literare, ca reflex al capacității ființei umane de a traversa nenumărate „încercări labirintice”. Chiar dacă labirintul nu este numit direct în textele sale ficționale, cum se întâmplă, de exemplu, în creația lui Jorge Luis Borges, acesta se dezvăluie treptat și se constituie într-o **image-arhetip**¹ sau într-un **sentiment-arhetip** care inundă întregul text. Labirintul devine o structură ce organizează materialul literar și pe care cititorul o descoperă pe măsură ce înaintează în lectura sau re-lectura creațiilor eliadești. Lectorul își creează propriul labirint mental în încercarea de a găsi cea mai potrivită cale către „centrul” operei, către înțelesul/înțelesurile ce îl poate/pot conduce spre propria centralitate: „Pe plan psihologic, labirintul concentrează căutarea centrului spiritual, această căutare fiind legată de rătăcirii și riscuri; ieșirea din labirint ar reprezenta învierea spirituală”².

„*Ce ne facem cu Timpul?*” este obsedanta întrebare, din nuvela *Tinerețe fără de tinerețe*, care camuflează și dezvăluie concomitent eterna nedumerire a ființei umane în fața timpului. O întrebare ce exprimă ambiguitatea supremă a ființei umane și care sugerează că timpul a devenit o măsură a realizărilor și activităților umane în genere. Omul modern nu se mai salvează pe tărâmurii transcendente, ci luând în stăpânire timpul, organizându-l cât mai bine, convertindu-l într-o „lampă fermecată” în mâinile sale, cu ajutorul căreia poate reactiva

¹ Adrian Marino, în *Hermeneutica lui Mircea Eliade* (Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1990, cap. „Cercul hermeneutic”, subcapitolul „Tipologia sacrului”, pp. 161–200), consideră că scriitorul este preocupat excesiv de ideea de *tip*, *arhetip*, *pattern* spiritual, toate acestea concepute drept „permanențe spirituale și ontologice”, a căror realitate este deopotrivă obiectivă, previzibilă și surprinzătoare. Scriitorul însuși a recunoscut în necesitatea de a identifica individul (istoric) cu un arhetip întoarcerea la filonul gândirii arhaice, populare.

² Grațiela Benga, *Traversarea cercului – Centralitate, inițiere, mit în opera lui Mircea Eliade*, Timișoara, Editura Hestia, 2006, p. 10.

sacru din lume, scenarii *ab initio* ce constituiau tiparul vieții, dar mai ales poate lumina „nodurile și semnele” sub care sacru se camuflează în profan.

Labirintul temporal este susținut în nuvele eliadești prin mai multe tehnici. Una dintre ele – **jocul amnezic-anamneză** – apare în mai multe texte. În creația lui Mircea Eliade, conceptul de anamneză presupune o reactualizare a timpului primordial în diverse planuri ale existenței umane. Anamneza proiectează omul în afara timpului istoric și înseamnă o revalorizare a timpului; ea echivalează cu descoperirea unui principiu transcendent în interiorul sinelui, iar această revelație constituie elementul central: „adevărurile ultime sunt în posesia noastră, avem nevoie de un loc să le revelăm. Cel care se întoarce ca să moară **acasă** e în posesia acestui adevăr unic, nevindecă”³. Amnezia înseamnă scufundare în uitare și este urmată de anamneză, declanșată prin gesturile sau cuvintele unui mesager. Procesul amnezic-anamneză simbolizează drumul spre centru, reîntoarcerea la sine, la originile individuale și prin acestea – recunoașterea rădăcinilor celeste ale ființei. Majoritatea personajelor eliadești trec printr-un șoc amnezic care le facilitează intrarea în timpul universal, regăsirea unui trecut anulat, amânarea unei experiențe decisive. În *Tinerețe fără de tinerețe*, amnezia trebuie asociată cu detașarea de trecut, iar albumul de familie pe care Dominic Matei, personajul principal, îl răsfoiește cu prilejul centenarului joacă rolul mesagerului care îi aduce aminte de condiția vieții profane.

Dominic „uită” pentru o vreme locurile natale, circumscrise astfel amneziei, și intră pe tărâmul anamnezic, într-o manieră diferită față de personajul din basmul popular care l-a inspirat pe Mircea Eliade: pe drumul de întoarcere în cazul eroului din basm care recuperează vârstele omenirii ce se scurseseră de la intrarea lui în tărâmul „tinereții fără bătrânețe”; în timpul evadării de sub „teroarea istoriei”, când personajul eliadesc, aflat în pericolul de a fi prins de Gestapo, recuperează/anticipază singur sau cu ajutorul Veronicăi treptele umanității pre-istorice sau post-istorice.

Interesant este modul în care scriitorul gândește jocul anamneză – amnezic în acest text. Anamneza este orientată atât pe axa trecutului, cât și ca proiecție în viitor. Semnificativ este faptul că anamneza lui Dominic Matei este provocată de un fulger, în noaptea de Înviere, ceea ce îi conferă dimensiuni mitice, deoarece presupune moarte inițiată și resurrecție, prin analogie cu arhetipul christic, deci **iluminare**. Consecința este clarviziunea în viitor: „*principala caracteristică a noii umanități va fi structura vieții psihomentele: tot ce fusese cândva gândit sau înfăptuit de oameni, exprimat oral sau în scris, era recuperat printr-un anumit exercițiu de concentrare*” și în existența celorlalți: „*cred că ghicesc ce s-a întâmplat. Când s-a dezlănțuit furtuna, se aflau, foarte probabil, acolo unde [...]*”.

Lectorului i se oferă prilejul unui itinerar problematizant prin gândirea și din perspectiva omului contemporan, prin intermediul anamnezic ce se constituie astfel într-o hierofanie, a cărei revelare presupune întotdeauna recunoașterea unor manifestări anterioare ale sacruului, fiind ea însăși un proces de resurrecție a memoriei mitice.

Anamneza mitică îmbracă în nuvelă forma anamnezic culturale, Dominic Matei reactivând gradual diferite straturi ale memoriei individuale (limbile învățate în anumite perioade ale vieții: „*se trezise că posedă limba chineză așa cum n-o cunoscuse niciodată*”) sau colective (devine cunoscător al limbii albaneze, deși nu citise nici prefața gramaticii pe care o avea în bibliotecă). Hypermnezia este consecința **întineririi**, o altă formă pe care temporalitatea o îmbracă în nuvelă, ivită după ce profesorul din Piatra-Neamț a fost lovit de un fulger.

În general, **întinerirea** este un simbol al renașterii, având sensul unei morți urmată de reînviere sau regenerare: „întinerirea miraculoasă presupune întoarcerea la condiția paradiziacă, sau întuirea ieșirii din lumea infernală; reluarea unor gesturi arhetipale, existența ancorată în miezul vieții generale și ignorarea timpului conferă ființei o nouă viață, total diferită de cea de

³ Adrian Alui Gheorghe, *Tinerețe fără bătrânețe și sentimentul tragic al timpului*, Piatra-Neamț, Editura Conta, 2004, p. 92.

până atunci”⁴. **Întinerirea** este semnul celor care își pun întrebări sau al celor care găsesc drumul spre centru, spre paradisul pierdut: elixirul, fulgerul, meditația sau concentrarea deschid calea eliberării totale sau parțiale din corsetul existenței efemere. Dumitru (*O fotografie veche de 14 ani*) declanșează întinerirea Theclei pentru că, prin doctorul Martin, îi așază imaginea într-un centru, Biserica Mântuirii; trăind cu regretul de a nu o fi cunoscut pe Thecla așa cum o arată fotografia, tânără, el regenerează lumea pentru că are această dorință înrădăcinată în sine. Marina (*Incognito la Buchenwald*) întinereste în clipa morții lui Ieronim. Frusinel (*Les trois Grâces*) întinereste timp de șase luni datorită unui elixir, apoi în cealaltă jumătate a anului este bătrână. Viața ei se desfășoară sub reflexul existenței adamice, când omul deținea secretul regenerării periodice și deci al tinereții fără bătrânețe, dar și sub efectele timpului istoric, declanșat după comiterea păcatului originar.

Dominic Matei, din *Tinerețe fără de tinerețe*, lovit de un fulger în noaptea Învierii, devine contemporan cu Învierea lui Christos, transcende durata profană și se plasează într-un prezent etern. Dar el rămâne totodată și în istorie, deși întinereste și dobândește viziunea generală asupra acesteia, sfîndînd legile temporale; revenirea în temporalitatea părăsită inițial reprezintă întoarcerea acasă și în timpul individual, pentru a trăi experiența morții sale. Asemenea lui Făt-Frumos, din *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*, personajul eliadesc se înalță în eternitate și recade în durată cu toate consecințele sale: îmbătrânire, diminuarea memoriei și moarte. Revenit în orașul natal în anul 1968, își regăsește starea de dinainte de renaștere, din anul 1938, căci pentru prietenii săi nu trecuseră decât câteva luni. Întreaga experiență nu durează decât un ciclu: de la Paște până la Crăciun, dar acest lucru nu este valabil decât pentru istoria lui; pentru lumea anului 1968, el îmbătrânește brusc și moare, neștiut de nimeni.

Doina Ruști susține că mitul *tinereții fără bătrânețe și al vieții fără de moarte* ilustrează modul particular al românilor de a-și manifesta nesupunerea față de timp: „Tinerețea veșnică simbolizează refuzul ființei de a intra sub apăsarea istoriei și de a exista între limite; dacă în mentalitățile altor popoare accesul la nemurire este determinat de trecerea unor probe eroice și spirituale, în viziune românească nu există decât o cale: refuzul de a coborî în timpul fragmentar; de aceea prințul nu vrea să se ivească, să prindă ființă în lumea profană, iar cel care nu vrea să se nască pentru a îmbătrâni, respinge evoluția și mersul timpului; nu spre tinerețea ca stare de grație aspiră prințul, ci spre armonia raiului”⁵.

Virtuțile mnemnotice și existențiale ale personajului se glisează pe un timp istoric anticipat – dacă ne raportăm la cadrul temporal la care se revine în finalul nuvelei (anul 1938) – timp în care personajul se mișcă în diferite spații de-a lungul Europei și participă la diferite dezbateri filozofice, științifice, politice, în sens larg – de natură existențială.

Majoritatea dezbaterilor, a speculațiilor sau asociațiilor care decurg din ele au ca punct de plecare chiar transformarea lui Dominic, problematizându-se aspecte ale istoriei sau ale sistemelor de gândire din secolul al XX-lea, aluzia de subtext vizând riscul și implicațiile eschatologice ale unora dintre ele: electrocutarea propusă de oamenii de știință fasciști pentru a produce o mutație radicală a speciei umane.

Dacă în basmul lui Petre Ispirescu *tinerețea fără bătrânețe și viața fără de moarte* reprezintă un **loc** și nu un reper temporal, în nuvela lui Mircea Eliade, personajul posedă atributele nemuririi atâta timp cât nu se lasă subjugat de un anumit loc, peregrinarea lui prin labirintul spațial echivalând cu luarea în posesie a timpului. **Locul** echivalează pentru personajul eliadesc cu timpul istoric, cu amnezia, uitarea și moartea. Considerat de către prietenii amnezici, el revine în locul natal datorită unei epifanii: al treilea tradafir așezat simbolic în albumul de familie, „*un tradafir proaspăt cules, mov, așa cum nu mai văzuse decât o singură*

⁴ Doina Ruști, *Ieșirea din timpul individual în viziunea lui Mircea Eliade*, în „Viața românească”, București, 2001, iulie-august, nr. 7 – 8, p. 163.

⁵ *Ibidem*.

*dată până atunci, îl întâmpină în mijlocul paginii. Îl luă în mână fericit. Nu credea că un singur tradăfir poate îmbălsăma o cameră întreagă. Șovăi mult timp. Apoi îl așează lângă el, pe marginea fotoliului și-și opri privirea asupra primei fotografii. Era palidă, decolorată, aburită, dar recunoscuse fără greutate casa părintească din Piatra-Neamț⁶. Orașul natal din nuvelă – respectiv casa părintească din basm – dobândește virtuți simbolice, de *axis mundi*, care realizează comunicarea între lumi, favorizând trecerea de la viață la moarte.*

Ieșirea din timpul profan și intrarea în cel sacru coincide cu jocul amnezie – anamneză și în cazul lui Gavrilescu, eroul nuvelei *La țigănci*, prins într-un labirint temporal care generează ezitarea permanentă a acestuia. Textul ilustrează posibilitatea ieșirii din timp într-o dialectică sacru-profan ce oferă posibilitatea integrării în eternitate prin tehnici de oprire a timpului în clipă. Recuperarea totalității originare, conștientizarea realității⁶ ca formă de manifestare a sacrului se realizează prin două formule care dovedesc fascinația Indiei asupra lui Mircea Eliade: „oprirea pe loc” și „moartea în viață”. Gavrilescu trece de-a lungul vieții prin câteva „încercări labirintice” care au drept scop inițierea lui. Nu atinge centrul „*hotărâsem să plecăm în Grecia afoarte curând după nuntă. Și atunci s-a întâmplat ceva. Dar ce Dumnezeu s-a întâmplat?*” și își ratează existența din multiple perspective: profesional, sentimental, moral, material. Ultima probă labirintică stă sub semnul „ghicitului”, adică al norocului sau intuiției. Dacă va „ghici țiganca”, Gavrilescu va atinge centrul labirintului care prefigurează moartea fizică. Ajuns „la țigănci”, se oprește pe loc și devine „un mort în viață”, deoarece încearcă să își asume, spiritual, libertatea – condiție *sine qua non* a ieșirii din sfera de condiționări ce e sinonimă cu temporalitatea. Sensul oricărei existențe umane este să iasă din irealitate și să dobândească realitatea, să depășească eroarea sau iluzia și să atingă adevărul, „mântuirea”. Amnezia îl eliberează de profanul, banalul, imediatul, cotidianul în care a trăit, iar prin anamneză recuperează „vârsta de aur” a vieții sale: „*În acea clipă se simți deodată fericit, parcă ar fi fost din nou tânăr, și toată lumea ar fi fost a lui, și Hildegard ar fi fost de asemenea a lui*”. Această „oprire pe loc” anticipează participarea la realitatea ultimă, absolută, o regresie dincolo de forme și o revenire la starea adamică. Cum se produce însă această recuperare a sacrului? Printr-un joc al hazardului, al întâmplării deoarece personajul nu reușește să se descurce singur pe cărările labirintului temporal, nu „ghicește țiganca”, deci ratează încă o dată atingerea centrului. Recuperarea trecutului prin anamneză și amintirea momentelor sacre ale vieții sale îl salvează și îi oferă un fir al Ariadnei care îl conduce către a unsprezecea ușă (sugestie a inițierii incomplete), unde se află Hildegard (Ariadna), alături de care va pătrunde într-o altă „încercare labirintică”.

Gavrilescu trăiește o dramă, proprie oricărei ființe care dorește să-și elibereze sufletul înainte de moarte. Conform filosofiei indiene, această dramă își are rădăcinile în ignoranță. „La țigănci” este deopotrivă un loc și un timp; spațiul în care pătrunde Gavrilescu suspendă timpul pentru că se produce sau e pe cale de a se produce revelația sacrului („*Iar a stat ceasul*”). Această oprire a clipei indică faptul că „la țigănci” echivalează cu centrul unui labirint deopotrivă temporal și spațial, centru care, odată atins, permite trecerea cu ușurință *dincolo*. Un *dincolo* ce își condiționează intrarea: cel care pătrunde în acest *dincolo* trebuie să fi urcat măcar câteva dintre treptele inițierii – renunțarea la memorie, la trecut, la atașarea de lucruri (partiturile uitate la Otilia Voitinovici nu mai sunt necesare, pentru că personajul va „urca” un alt „portativ” al existenței), atașarea de viața terestră în genere, concretizată narativ în setea personajului („*Mi-e teribil de sete, șopti*”), deși fata de la intrare îl avetizaze („*vezi, să nu bei prea multă cafea*”). Imposibilitatea detașării de terestru este sugerată și de permanenta dorință a personajului de a se întoarce în trecut, rătăcind prin labirintul memoriei („*Și-a adus aminte de ceva și s-a pierdut, s-a rătăcit în trecut*”, „*Acum iar se încurcă și n-o să mai știe cum să iasă*”).

⁶ Mircea Eliade, *Împotriva deznădejzii – Publicistica exilului*, București, Editura Humanitas, 1992, p. 117.

„Realitatea nu aparținea «imediatului»; imediatul era «profan», lipsit de substanță, trecător, iluzoriu. Realitatea se afla «dincolo», undeva în fața omului, și ea se dobândește anevoie [...]”.

Rătăcirea în trecut îl împiedică să „ghicească țișanca”, să distingă esența de aparențe, să se elibereze și să treacă pragul *dincolo*.

Tehnica întineririi (regenerării) eroilor reprezintă o particularitate a labirintului temporal și o trăsătură a timpului sacru și în această nuvelă. Întinerirea este o dovadă a reversibilității timpului, dar și a unei clipe de viață netrăită în toată semnificația ei. Hildegard părea la fel de tânără, din pricină că dragostea ei n-a avut răgazul să se consume, dar și pentru că imaginea femeii iubite a rămas la stadiul de idealitate, pentru însuși Gavrilăscu.

O altă ipostază a întineririi este ilustrată prin experiențele doctorului Tătaru, din *Les trois Grâces*. Acestea se bazează pe încifrarea în structura corpului și a vieții a unui sistem de regenerare existent în *illo tempore* și blocat printr-o amnezie, odată cu căderea omului în istorie. Proliferarea celulelor ce ar caracteriza neoplasmul ar fi fost la origine un proces de regenerare a corpului, a cărui memorie mitică s-a pierdut. Amnezia fenomenului originar a dus la o proliferare excesivă și anarhică a celulelor, medicul dorind să creeze un ser care să producă un proces de anamneză, de rememorare a instinctului prezent în orice organism.

O altă tehnică literară prin care scriitorul dezvăluie valențele labirintului temporal o constituie **paradoxul temporal**. Gavrilăscu nu trăiește sentimentul că și-a părăsit de mult timp casa, fiind nedumerit la întoarcerea în lumea senzorialului când descoperă că au trecut doisprezece ani de la plecarea lui. Rătăcirea prin temporal (opt ani de la mutarea doamnei Voitinovici, cinci ani de la moartea lui Madame Trandafir, trei ani de punerea în circulație a bancnotei) evidențiază faptul că personajul nu a reușit să aibă revelația sacrului, condiție indispensabilă trecerii *dincolo*. Pentru că nu a reușit să „ghicească”, este silit să audă, să vadă și mai ales să dorească a înțelege ceea ce i se întâmplă. Ajuns din nou în atemporalul din grădina țișăncilor, este avertizat că e „târziu” și că „nu mai e nimeni” care să-i arate calea spre centru. Doar neamțoaica mai poate „juca” rolul Ariadnei, ajutându-l să iasă din labirint. Intrarea în pădure înseamnă o acceptare a existenței în afara timpului istoric. Pe Gavrilăscu nu-l așteaptă moartea care îl pălmuește la intrarea în lumea reală, cum se întâmplă cu prințul din *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*, ci are parte de o **nuntă în cer**. În ordine mitică, timpul petrecut în bordeiul țișăncilor nu reprezintă moartea propriu-zisă a personajului, ci doar o inițiere, o pregătire trăită în preajma ei; cele trei fete evocă spațiul eternității din basmul amintit, iar proba mitică pe care trebuie s-o treacă este identificarea țișăncii. Ce s-ar fi întâmplat dacă trecea această probă? Ar fi dobândit dreptul la eternitate, s-ar fi eliberat din labirintul morții. I se oferă totuși a doua șansă, deoarece prin anamneză a reușit să-și amintească momentul sacru al vieții sale, ceea ce echivalează cu un *regressus ad uterum*.

Imaginea labirintului este corelată și cu experiențele legate de *memorie*. Într-o operă atât de evident obsedată de relația omului cu timpul, rătăcirea într-un timp al memoriei funcționează ori ca refuz al acceptării experienței sacre – ca în cazul lui Gavrilăscu –, ori ca modalitate de salvare – ca în cazul lui Zaharia Fărâmbă. Omul se rătăcește în labirintul propriei memorii, devine prizonierul uitării, însă are în același timp libertatea de a sesiza diferențele dintre memorie și anamneză. Anamneza evidențiază originarul și poate conduce la adevărurile transpersonale (la Ideile pure, în sensul platonician).

Așadar, în nuvelele lui Mircea Eliade, pelegrinajul prin labirintul temporal dobândește sens atunci când este orientat spre aflarea adevărului, a înțelepciunii, a drumului spre centru. Iar victoria în acest labirint aparține celor care parcurg un itinerar spre cunoaștere, spre înțelegere, adică spre libertatea văzută drept centru al propriei ființe. Este o traiectorie ascendentă, de la ignoranță la iluminare, de la profan la sacru, de la devenirea inconsistentă a vieții la certitudinea realității absolute. Dar, înainte de a cunoaște salvarea, omul trebuie să treacă printr-o serie de „încercări labirintice” care îi testează personalitatea și îi deschid drumul spre o zonă superioară a cunoașterii. Despărțirea de condiția profană nu reprezintă altceva decât o moarte urmată de renaștere, în care inițiatul, eliberat de Maya (iluzia realității obiective), dobândește o percepție diferită a timpului, privit nu ca fatalitate, ci ca o „poartă” spre sacru și

spre sine. Dacă timpul cronologic este iluzoriu, atunci singura certitudine este durata interioară, subiectivă, trăirea personală a evenimentelor. Terapia împotriva timpului istoric, „teroare” asupra conștiinței, îmbracă forma evadării din el prin diferite tehnici. Eliberarea de sub tirania timpului se realizează prin conștientizare și prin dobândirea unui grad de libertate: „libertatea înseamnă înainte de toate autonomie, certitudinea că ești bine înfipt în realitate, în viață, iar nu în spectre sau dogme”⁷.

Prin urmare, Mircea Eliade manifestă o predilecție deosebită pentru construcțiile labirintice. În toate nuvelele sale fantastice se actualizează simbolul labirintului, atât la nivelul conflictului, cât și la nivelul construcției personajelor. Hierofanii, paradoxuri temporale, deghizări și irecognoscibilitate, mitul paradisiului și al tinereții veșnice, condiția umană proto-și postistorică, acestea ar fi cadrele în care se țin narațiunile eliadești unde viețuiesc personaje ce ilustrează acea atitudine ontologică a „căutării”. Tema salvării prin povestire, prin anamneză fabulatorie, respectiv a învingerii efectelor timpului și salvarea de trecerea lui implacabilă, sunt actualizate prin construcții narative labirintice, care rățesc personajul și, mai ales, cititorul, menținând echivocul narativ. Gustul acesta este recunoscut de Mircea Eliade în *Încercarea labirintului*, atunci când Claude-Henri Roquet îi vorbește despre „plăcerea sa malițioasă de a-l rățaci pe interlocutor”, despre „un dar aproape diaboloc de a părăsi ascultătorul în mijlocul unor povestiri în care nu mai este în stare să deslușească adevărul de minciună, nici stânga de dreapta”: „Ține poate de o anumită pedagogie; nu trebuie să i se dea cititorului o «poveste» cu desăvârșire transparentă”⁸.

BIBLIOGRAPHY

Alui Gheorghe, Adrian, *Tinerețe fără bătrânețe și sentimentul tragic al timpului*, Piatra-Neamț, Editura Conta, 2004.

Benga Grațîela, *Traversarea cercului – Centralitate, inițiere, mit în opera lui Mircea Eliade*, Timișoara, Editura Hestia, 2006.

Eliade, Mircea, *Împotriva deznădejdiei – Publicistica exilului*, București, Editura Humanitas, 1992.

Eliade, Mircea, *Încercarea labirintului – Convorbiri cu Claude-Henri Rocquet*, București, Editura Humanitas, 2007.

Eliade, Mircea, *Oceanografie*, București, Editura Humanitas, 2003.

Marino, Adrian, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1990.

Ruști, Doina, *Ieșirea din timpul individual în viziunea lui Mircea Eliade*, în „Viața românească”, București, 2001, iulie-august, nr. 7–8.

⁷ Mircea Eliade, *Oceanografie*, București, Editura Humanitas, 2003, p. 55.

⁸ Mircea Eliade, *Încercarea labirintului – Convorbiri cu Claude-Henri Rocquet*, București, Editura Humanitas, 2007, p. 53.

THE LITERARY BACKGROUND OF JOSEPH CONRAD'S FICTION

Dimitrie Andrei Borcan

PhD Student, Ovidius University of Constanta

Abstract: The present study presents and analyses the formative literary influences that Joseph Conrad underwent through his vast reading, grouping them into: Older Literary Influences (the Middle Ages, the Renaissance, Neoclassicism), Romantic Literary Influences, Victorian Literary Influences, French Literary Influences (Realism, Naturalism, Symbolism), Modernist Influences

Keywords: Romantic, Victorian, Naturalism, Symbolism, Modernist

As Marek Pacukiewicz wrote, "Conrad's reluctance to acknowledge the creative aspect of imagination is quite surprising - reminiscences, it would seem, are in themselves a certain string of variations on the subject of reality."¹ Reminiscences and variations on given themes are his predilect topics. Like Shakespeare among other Elizabethan playwrights once, Conrad had a certain tendency of re-creating books from borrowed elements that had somehow impressed him. But, as Najder and Watt remarked, he could never be accused of plagiarism. Even when lifting sentences and scenes, Conrad changed their character, inserted them within new structures. Michael John DiSanto remarked that in *Almayer's Folly* he rewrote parts of *Madame Bovary*, in *Heart of Darkness* he rewrote parts of Stevenson's *The Beach of Falesá* and of Kipling's *The Man Who Would Be God*, in *The Secret Agent* he rewrote Dickens's *Bleak House*, *Nostromo* has been viewed as a replica of *Middlemarch*, in *Under Western Eyes* he rewrote parts of *Crime and Punishment* to correct Dostoevsky (whom he disliked).² *Victory* was noted to contain a rewriting of parts of Maupassant's *Fort Comme la Mort* and Villiers de Saint-Adam's *Axël*, in "A Smile of Fortune" Conrad rewrote parts of Maupassant's *Les Soeurs Rondoli*, in *The Nigger of the 'Narcissus'* parts of *Salammbô*, in *The Rover* and *Amy Foster* parts of Hugo's *Les Travailleurs de la Mer* and *An Outcast of the Islands* recalls Loti's *Pêcheur d'Islande*. The continuing list would take pages. According to Ford Madox Ford, Conrad "could suddenly produce an incident from the life of Lord Shaftesbury and work it into *Nostromo*: which was the political history of an imagined South American Republic. That was one of the secrets of his greatness."³ I will try to demonstrate through listing and analysing the literary influences that he underwent, how this awesome, unbelievably vast and complicated process took place.

Conrad hated literary labels such as trends. He maintained that each author has an

¹ Pacukiewicz, Marek. *Cultural Aspects of Joseph Conrad's Autobiography. On the Digressive Structure of Some Reminiscences*, in *Yearbook of Conrad's Studies*, vol. vii, 2012, p. 69-83

² DiSanto, Michael John. *Under Western Eyes: The Novel as Criticism*, 2009

³ Ford, Ford Madox, *Thus to Revisit*, 1921, p.13

unregimentable individuality, on which critics artificially and forcedly try to stick an 'ism' label. His exasperation with literary categorization was powerfully expressed in his essay on *Books* (1905), reclaiming "liberty of imagination" as "the most precious possession of a novelist" and castigating "the fettering dogmas of some romantic, realistic or naturalistic creed" as an "absurdity", "a weakness of inferior minds when it is not the cunning device of those who, uncertain of their talent, would seek to add luster to it by the authority of a school"⁴ At other times, he was ironically jocular about his being labelled: "But then, you see, I have been called romantic. Well, that can't be helped. But stay, I seem to remember that I have been called a realist, also. And as that charge, too, can be made out, let us try to live up to it, at whatever cost, for a change."⁵ However, for the sake of a practical tentative classification, one can try to group the multiple literary influences that Conrad underwent through his extremely vast readings, tentatively labelled as older literary influences, Romantic influences, Victorian influences, French influences and modernist influences.

Conrad underwent multiple literary influences, especially French, but also Polish, British and American. His first contact with the English language was by means of reading, in a self-teaching effort, when he was twenty-one. Until then he had been speaking Polish and French and reading extensively in both.

Actually, Conrad's vast and multiple literary influences, beside his philosophical readings, transformed the passionate reader that he was into an alembic combining various literary influences that his original creative genius turned into mosaic-like fictions that could be ascribed exclusively to none of the literary trends of the age. Conrad was aware of his modernity, and asserted it, while justifying his relatively late public success: "I am long in my development. What of that? [...] I am modern, and I would rather recall Wagner the musician and Rodin the sculptor who both had to starve a little in their day."⁶

Romantic Literary Influences

Conrad was an avid reader of Polish Romantic literature. "Gustav Morf was the first to attempt to link him to a Polish background, an idea which, as Frederick Karl notes, has become increasingly influential."⁷ In 1947 F.R. Leavis saw him as 'a cosmopolitan of French culture', however since the 1960s, critics have been writing about his 'double image' and 'dual identity' - Polish and English, and Cedric Watts (1982) defined him by the concept of 'janiformity' (Janus-like personality) (H2). He loved Adam Mickiewicz's poetry and prose. He actually bore the name of *Konrad Wallenrod*,⁸ Mickiewicz's hero. "For a Pole, the name Konrad symbolizes the anti-Russian fighter and resister" (WNC 6). There is also another Konrad in Mickiewicz, in *The Forefathers*. Both Konrads are Byronic heroes fighting for the Poles' freedom. Conrad's personal favourite Romantic poet was Slowacki, writing in the same line as Mickiewicz. Conrad's "nostalgic celebration of the civilization of his homeland; and the steady insistence on the patriotic values of courage, tenacity, honour, responsibility and abnegation gives Conrad's fiction a heroic note very rare in twentieth-century literature."⁹ A typical Romantic Polish genre originating in folk oral tradition, practiced by both Mickiewicz and Slowacki,

⁴ Conrad, Joseph. Notes on Life and Letters, p.6, hereafter cited as NLL

⁵ Conrad, Joseph, A Personal Record, p. 42, hereafter cited as PR

⁶ Jean-Aubry Gerard (ed.), *Joseph Conrad: Life and Letters*, London 1927, Letter to Blackwood, 31 May 1902

⁷ Hervouet, Yves. *The French Face of Joseph Conrad*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990, p. 1, hereafter cited as H.

⁸ "Some Polish Literary Motifs in the Works of Joseph Conrad", *Slavic and East European Journal*, 10, 1966, p. 429, qtd. in Hervouet p. 268

⁹ Watt, Ian, *Conrad in the Nineteenth Century*, p.7, hereafter cited as WNC

was "gawęda", or "the nobleman's tale", which seems to have influenced the structure of Conrad's fictions: "a loose, informal narrative, told by a speaker in the manner of reminiscing. It is often involved and full of digressions. Little attention is paid to chronology. At first, seemingly unimportant details and fragmentary episodes come into the fore, then gradually a coherent picture emerges. By the time the speaker finishes, everything has fallen in place."¹⁰ Romanticism is the marking sign of most of the Conradian fiction of the sea and ships, including *The Mirror of the Sea*, *Notes on Life and Letters*, and all his nautical and exotic fiction. The relationships of his characters to the sea and ships, their behaviour in storms and under other dramatic circumstances, their ethics and passions are typically Romantic, mirroring Conrad's own Polish chivalric structure of mind and the influence of the great French, British and American Romantics. *The Mirror of the Sea*, with plenty of pages on the sea and ships, was his friend John Galsworthy's favourite among all Conradian works.

Victor Hugo's *The Toilers of the Sea* is a work translated into Polish by Conrad's father, which influenced little Conrad in his choice of reading and later in his choice of a career at sea. "Since the age of five", he had been "a great reader". By the age of ten, he had already read much of "Victor Hugo and other romantics", in Polish and in French. For instance, he had already read *Gil Blas* and Cervantes's *Don Quixote* in an abridged translation, as he mentions in *A Personal Record* (P R 42).

Walter Scott's historical novels were among the first books that the boy Conrad avidly read either in Polish or in French translation.

The challenge of English Romanticism (Wordsworth, Coleridge, Shelley) was to create in literature a way of attaining the kind of truth that could not be found in science. Conrad in his Preface states that artistic truth is "in that part of our being which is not dependent on wisdom" (meaning contemplation, inner truths disconnected from contingent facts), presupposing that the artist and the reader resonate in the perception of these truths. (WN C 79). The Poet of *Lyrical Ballads* "binds together by passion and by knowledge the vast empire of human society, as it is spread over the whole earth, and over all time." (WP 396) Watt goes on to quote Conrad's Preface, mentioning how the artist speaks "to the latent feeling of fellowship with all creation - and to the subtle but invincible conviction of solidarity that knits together the loneliness of innumerable hearts" (WN C 80). Conrad uses the word "solidarity", which not only denotes the human community bonds, but also the humans' "latent feeling of fellowship with all creation."¹¹ 'Solidarity' means to Conrad a different thing from Wordsworth's sympathy binding together humans in permanent brotherhood and in identification with nature. Conrad speaks about "latent feeling of fellowship with all creation", therefore a possible but not actual fellowship. Moreover, Conrad speaks about the "invincible conviction of solidarity that knits together the loneliness of innumerable hearts". The term "invincible" sends to a threat, which makes solidarity temporary, existing in distress. Then, in an oxymoron, he speaks of "knitting together the loneliness of innumerable hearts". For a sailman, like Conrad, danger may come from elemental nature, which totally changes the relationship mankind's relationship to it, in opposition to Wordsworth's Preface. Actually, for Conrad, nature is hostile, as, for instance, the sea in storm scenes in "Youth", *The Nigger of the Narcissus*, "Typhoon", *The Shadow-Line*. The sea is a sublime but wicked force, towards which sailors' feelings are ambivalent. Coleridge's *Rime of the Ancient Mariner* speaks of death on board bringing about a dead wind and stopping the ship and so does Shakespeare's *Pericles*. There is a similar situation in *The Nigger of the Narcissus* and *The Shadow-Line*. The death-in-life atmosphere in the life boat in *Lord Jim* is also reminiscent of Coleridge's poem.

¹⁰ Busza, Andrzej, "Conrad's Literary Background and Some Illustrations of the Influence of Polish Literature on His Work", *Antemurale*, Rome, 1966, No. X, p. 208

¹¹ Conrad, Joseph. *Preface to The Nigger of the 'Narcissus'*, (1897), p. 2, Dent's Collected Edition of the Works of Joseph Conrad, London: Dent, 1945

A Romantic text announcing ecocritical views, Wordsworth's *Daffodils* referred to "that inward eye which is the bliss of solitude". Conrad's *Preface to The Nigger of the 'Narcissus'* and *A Familiar Preface to A Personal Record* refers to a similar seeing, with its two denotations, both perception and insight. In the *Preface to The Nigger of the Narcissus*, Conrad wrote: "My task which I am trying to achieve is, by the power of the written work, to make you hear, to make you feel - it is, before all, to make you see."¹²

Nautical fiction, as a distinct genre, was first pioneered by James Fenimore Cooper and Frederick Marryat at the beginning of the nineteenth century, both influential for Conrad's boyhood years. They were decisive in the choice of his career, as he confessed in *A Personal Record* and in *Notes on Life and Letters*. Enjoying a tremendous success in his time, Frederick Marryat, a well-known author of novels for children, caused his interest for sea journeys and Far East settings. Conrad analyses his works in *Notes on Life and Letters: Tales of the Sea* (1898), remarking that the sea was to him "not an element", but "a stage where was displayed an exhibition of valour", and that "no two of fiction influenced so many lives and gave to so many the initial impulse towards a glorious or a useful career." (*N L L* 26)

André Gide wrote about the great similarities between Conrad's and Alfred de Vigny's lives and frames of mind. In 1835, Vigny had published three tales under the title *Servitude et grandeur militaire*. It is precisely there that he spoke of "the sentiment of Honour, which keeps its vigil in us like the last lamp in a devastated temple." that Gide mentioned to Conrad. Gide, whose favourite among Conrad's novels was *Lord Jim*, quoted this line in his letter to Conrad stating that it would be to de Vigny and "to him alone, if I were to establish your kinship"¹³. Conrad wrote of his father's admiration for the author of *Chatterton*, which Apollo Korzeniowski translated into Polish and to which he also wrote an eloquent preface on "the poet's deep humanity and his ideals of noble stoicism"(p. ix). In his later years, Conrad confessed himself: "if my mind took a tinge from anything, it was from French Romanticism, perhaps" (*L L* II, p 289). Jean-Aubry, like Gide, noted "several points of contact" between Vigny and Conrad. Both were romantics without illusions, lonely, stoic, conscious of the evil in the world, humankind lovers, believers in the ethics of pity. Vigny thought that man was the victim of fate. In *The Rescue*, D'Alcacer quotes Vigny: he "did not examine his heart, but some lines of a French poet came into his mind, to the effect that in all times those who fought with an unjust heaven had possessed the secret admiration and the love of men."(346)

Victorian Literary Influences

At the time when he published *Almayer's Folly*, Conrad confessed to be reading Trollope, but the influences he underwent in the writing of that novel were those of Scott, Dickens, Marryat and Thackeray, and undoubtedly, Flaubert. (*W N C* 48)

Dickens had been one of his favourite authors since early childhood. One can note Dickens's influence in the caricature portraits in *Almayer's Folly*, *An Outcast of the Islands*, "Heart of Darkness" *The Secret Agent* and *Nostromo*. His descriptions of urban settings are also Dickensian (like *Hard Times* and *The Bleak House*). In the line of Dickens's eccentrics, Conrad achieved fine brief, sometimes ironical, portraits of secondary characters. His caricatures and eccentrics' portraits also show the influence of Robert Louis Stevenson. Conrad expressed his admiration of Stevenson's *The Beach of Falesá* and *The Ebb-Tide*. Both are stories in exotic settings, and contain megalomaniac heroes who manipulate the other characters, taking advantage of circumstances and of their geographical isolation, to exercise domination over

¹² Conrad, Joseph. *Preface to The Nigger of the 'Narcissus'* 1897; Oxford University Press, Oxford, 1984 hereafter cited as *P N N*, p.xiv

¹³ Gide, André. "Joseph Conrad" in Stallman, R.W. ed., *The Art of Joseph Conrad: A Critical Symposium*, East Lansing, Michigan, 1960, p.9

others. Conrad is supposed to have inspired from Stevenson's characters and plots for his *Heart of Darkness*. Stevenson's exotic settings are paralleled in his Malayan novels *Almayer's Folly*, *An Outcast of the Islands* and *The Rescue* and his stories "The Lagoon", "Karain".

Conrad had read Walter Pater's *Marius the Epicurean* (1885) one month before writing the Preface to *The Nigger of the 'Narcissus'*, and Pater's ideas were very much talked on at the end of the century. There is a key resemblance between the Preface and Pater's book. Conrad spoke about "the magic suggestiveness of music, which is the art of arts," which may have been understood by his readers as echoing Pater's phrase "all art constantly aspires towards the condition of music."¹⁴ In the Preface to *The Nigger of the 'Narcissus'*, he wrote that the artist "cannot be faithful to anyone of the temporary formulas of his craft"; these formulas - "Realism, Romanticism, Naturalism, even the unofficial sentimentalism" - all contain an "enduring part" which is true, but once the artist has learned from them, he has a long task to do on his own. In the artist's "uneasy solitude", Conrad goes on, "even the supreme cry of Art for Art[...] loses the exciting ring of its apparent immorality[...] and is heard only as a whisper, often incomprehensible, but at times faintly encouraging" (*P N N*). Echoing Pater's views, Conrad wrote that art recovers "a passing phase of life[...]from the remorseless rush of time" which was an idea similar to Pater's aesthetics, where art's supreme value is to give lasting expression to momentary experience. Thus Marius thinks that "what is secure in our existence is but the sharp apex of the present moment between two hypothetical eternities, and all that is real in our experience [is]but a series of fleeting impressions."¹⁵ In the Preface to *The Nigger of the 'Narcissus'*, Conrad quotes from memory ideas from Schopenhauer's aesthetics, either recollected from the German philosopher or from Pater, Maupassant or Anatole France, who were all Schopenhauer's enthusiastic readers.

Conrad's contemporary and neighbour H.G. Wells, the author of the most famous science fiction novels in English -*The Time Machine* (1895), *The Invisible Man* (1897), *The War of the Worlds* (1898)- wrote in his essay "On Extinction"(1893): "There is, therefore, no guarantee in scientific knowledge of man's permanence or permanent ascendancy"¹⁶. Wells was Conrad's *Almayer's Folly* reviewer, and later they became friends. The essay on extinction may have influenced Conrad's "Heart of Darkness". Likewise *The War of the Worlds* may have influenced Conrad's *The Inheritors*.

French Literary Influences (Realism, Naturalism, Symbolism)

Conrad was an English novelist with an extensive knowledge of French literature, who consulted and memorized French novelists's texts to use them as models. He confessed that he did not dare to write fiction in French, because it was a much more rigorous literary language, and one had to be a genius like Anatole France to manage it: English was more permissive and open to linguistic creativity. "To write in French you have to know it. English is so plastic - if you haven't got a word you need, you can make it, but to write in French you have to be an artist like Anatole France."¹⁷ He differentiated from the start the French novel from the English, preferring the former as a conscious creation work done observing the exigencies of craft, and not as an unordered outpouring of emotions. He did not have the self-assertion to publish literary criticism and in his only critical essay, "A Glance at Two Books" (1904), which was published posthumously, he stated: "The national English novelist seldom regards his work - the exercise of his Art - as an achievement of active life by which he will produce certain

¹⁴ Pater, Walter. "The School of Giorgione", *Studies in the Renaissance*, 1877, London, 1920, p. 135

¹⁵ Pater, Walter. *Marius the Epicurean*, 1885, rev. ed. 1892, London, 1939, p. 110

¹⁶ Wells, H.G., "On Extinction", *Chambers's Journal* 10, (30 September 1893) 623-4, quoted in Griffith

¹⁷ Davidson, Jo. *Between Sitzings: An Informal Autobiography*, New York: The Dial Press, 1951, p. 118

deffinite effects upon the emotions of his readers, but simply as an instinctive, often unreasoned, outpouring of his own emotions. He does not go about building up his book with a precise intention and a steady mind. It never occurs to him that a book is a deed, that the writing of it is an enterprise as much as the conquest of a colony. He has no such clear conception of his craft."¹⁸

He was a thorough connoisseur of French prose and a fairly good one of French poetry. He therefore considered the exemplary novelists to be French, and specifically chose Balzac, Stendhal, Flaubert and Maupassant to be his models. "What is cried out from every page[...] is that the literary influence of France is overwhelming over the style, the construction of sentences, the cadence, the paragraph or the building up of the effects"¹⁹.

Balzac certainly impressed him when he wrote that "among the French, Balzac was the most incomparable creator of life", and one could learn from him the art of characterization (H 333). Arthur Symons noted: "Conrad learnt from Balzac the method of doubling or trebling the interest by setting action within action" (H 334) and R.L. Mégroz mentioned that Symons called this technique "Balzac's Chinese boxes", and found it in "The Anarchist" and "in *Chance* at its furthest development in a Conrad novel" (H 334).

Conrad departed from the Victorian tradition of the intrusive author in favour of Flaubert's attitude of narrative impersonality and emotional impassibility towards his creation, the model novelist towards which Conrad's début book aspired. "The artist must be in his work like God in His creation, invisible and almighty."²⁰ although he did not overtly admit any influence of Flaubert's *Madame Bovary*. Hugh Walpole wrote to Conrad in 1916 about "the unmistakable" influence of "the author of *Madame Bovary*" on *Almayer's Folly*. Conrad responded with a denial of Flaubert's influence, pretending that he had read *Madame Bovary* after having finished writing his *Almayer's Folly*, although he admitted that other novels by Flaubert, such as *La Tentation de Saint Antoine* and *L'Éducation sentimentale* had influenced him more than *Madame Bovary*.²¹ His preference for *La tentation de Saint Antoine* indicates his interest in a work on ascetism and the perception of evil. On other occasions he confessed that he had read Flaubert's *Madame Bovary* at least twice since 1892. "I don't think I learned anything from him. What he did for me was to open my eyes and arouse my emulation. One can learn something from Balzac, but what could one learn from Flaubert? He compels admiration". Although Conrad never recognised it openly, Gustave Flaubert's search for "le mot juste" and his omniscient point of view were influential for his first novel, *Almayer's Folly*, the fruit of three years of writing efforts: "we are at least continuously aware, like in Conrad's work generally, that every compositional unit, from the basic structure to the cadence of each phrase, has been carefully and consciously fashioned." (WNC 49) And he adopted Flaubert's ideal of artistic completeness in the rendering of a single unified theme" instead of "the multiple plot of the Victorian three-decker novel" (WNC 53). Speaking about Flaubert, Conrad expressed his great admiration for his ability of "rendering concrete things and visual impressions. I thought him marvellous in that respect."²² The skill to render visual impressions which he might have apprenticed with Flaubert appears in the initial scene of Almayer watching the stormy river carrying an uprooted tree to the ocean, and in Almayer covering Nina's footprints with sandhills like "graves" to erase her memory. Also, many critics, Watt included, consider Almayer "a Borneo Bovary" (WNC 49). They have found similarities between Emma Bovary's longing for getting away from her provincial life and Almayer's wish to escape from Borneo to the liberty of the ocean and western civilization, also between Emma's obsession with love and Almayer's obsession with the gold treasure. Critics have recognised in the tableau of Lakamba

¹⁸ Conrad, Joseph. *Last Essays*, 1912, hereafter cited as *LE*, p. 132

¹⁹ Ford, F. M. *Thus to Revisit*, 1921, p.13, qtd in Hervouet, *The French Face of Joseph Conrad* CUP1990, p. 2

²⁰ Flaubert, Gustave. *Correspondence*. Paris, 1926-1933, vol. 4, p.164

²¹ Conrad, Joseph. *Collected Letters*, Letter to Hugh Walpole, 1916

²² Jean-Aubry, Gerard. *Joseph Conrad: Life and Letters*, II, Letter to Walpole, 1896, p. 206

listening and Babalatchi turning the hand-organ, the scene of the blind man's song in *Madame Bovary*, "that brilliant forestatement of Emma's squalid destiny"²³ Distancing himself at times from Flaubert, Conrad searched to please a wider, less intellectuallist circle of readers, and he adopted a romantic and exotic vision in some parts of the novel that did not concern Almayer's drama and the result was a composite of Flaubertian novel and exotic romance. Later, he freed himself from the French master's influence to adopt a different personal narrative technique, under Maupassant's influence, and a different point of view in the Marlow series of fiction.

Conrad was influenced by a number of naturalist writers, such as Guy de Maupassant, Émile Zola, Alphonse Daudet, the American Stephen Crane. Conrad's close friendship with Stephen Crane, the American naturalist author of *The Red Badge of Courage*, led to precious intellectual exchanges in their long talks about Balzac and other masters and was the source of warm reciprocal support, although young Crane did not survive very long after coming to Europe. (N L L 30).

Norman Sherry quoted Conrad saying that he "studied Zola to some purpose"²⁴ The passage describing survival of the fittest in the vegetal world in the scene of Nina and Dain's date in boats under the savage plants' canopy has been interpreted by Sherry as naturalistic. Ian Watt considers that the passage rather recalls Th. Hardy's post-Darwinian pessimism than Zola. R.M.Spensley has noted Zolaesque influences mirroring *Pot-Bouille*²⁵ and "The Last Cab"²⁶ in the talk about the cab-horse between Stevie and the cabman in *The Secret Agent*. Chaikin has remarked typically Zolaesque scepticism and anticlericalism in "The Idiots"²⁷

Conrad had many "personal affinities" with Guy de Maupassant, "another aristocrat, sceptic, orphan, depressive, even a would-be suicide" (W N C 49). At his literary début, he studied Maupassant intensively. He confessed his enthusiastic admiration for and careful preoccupation with the study of Maupassant's naturalism pushed to physiologism, narrating in a detached and simple style. Conrad admired him so much that he confessed once in a letter to Poradowska, "I am afraid I am too much under the influence of Maupassant"²⁸, "I have studied *Pierre et Jean* - thought, method, and everything, with the deepest despair. It looks like nothing at all, but as a mechanism it is so complicated that it makes me tear my hair out" ²⁹ The latter's ability to show how minor incidents change human lives, bringing about random development of biographies, was present in Conrad's *Chance*, *Victory*, *Lord Jim*, "The End of the Tether", "The Partner", *The Rescue*, *Nostromo*, *The Secret Agent*, "The Idiots", "An Outpost of Progress" and many other works. His literary friends wrote that Conrad would tell by heart whole pages by Maupassant (Ford Madox Ford, *Joseph Conrad: A Personal Remembrance*, 1924, 36), and Jessie Conrad's memories mention his enthusiasm for Maupassant at the receiving of each of the French master's newly issued books, whereas Symons mentions that he permanently had a volume by Maupassant on his writing table for consultation, as he used to have one by Flaubert at his writer's career beginning. ³⁰ *Bel-Ami*'s influence was present in many scenes and passages of *The Nigger of the 'Narcissus'*, among which the Donkin and Wait scene resulting in the latter's death. The theme of the double appears in Maupassant's *Le Horla* and in Conrad's *The Secret Sharer*, Gentleman Brown in *Lord Jim*. The theme of "fixed ideas" , which , according to the French writer, "leave the gnawing tenacity of incurable diseases"(H 248) is common to both Maupassant (*La ficelle*; *L'Épreuve*; *Madame Hermet*) and

²³ Guerard, Albert. *Conrad the Novelist*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1958, pp.70-89

²⁴ Sherry, Norman, ed., *Conrad: The Critical Heritage*, London, 1973, p. 52

²⁵ Spensley, R.M. "Zola and the Influence of Pot Bouille on The Secret Agent", *Conradiana*, 11, 1979, p. 185;

²⁶ Spensley, R.M. *Zola and Conrad*, Paris: Gallimard, 1964, IV.

²⁷ Chaikin, Milton. "Zola and Conrad's "The Idiots" , *Studies in Philology*, 52, 1955, p. 503.

²⁸ Gee, J. and P. Sturm, *Letters of Joseph Conrad to Marguerite Poradowska*, 1890-1920, New Haven, 1940.

²⁹ Rapin, René, *Lettres de Joseph Conrad à Marguerite Poradowska*, 1966, 146-47

³⁰ Symons, A. *A Conrad Memorial Library, The Collection of George T. Keating*, 1929, p.80

Conrad(*Lord Jim*, *Nostromo*, "The Duel"). Conrad's naturalistic disturbing stories on psychic dramas ("The Idiots", "An Outpost of Progress", "Falk") recall Maupassant's influence. "A Smile of Fortune" has similarities to *Les Soeurs Rondoli*, and *Victory to Fort comme la Mort*. The sexual psychology expressed in *Victory* was tributary to Maupassant, according to Paul Kirschner.³¹ *The Secret Agent* particularly uses Maupassant's "ironic treatment".³² Although full of death scenes, the novel can be considered a black humour comedy,³³ with characters acting like puppets or automata, "in a wry, ironic humour, verging on the grotesque."³⁴

Conrad repeatedly expressed an enthusiastic admiration for the power and style of the French writer in his *Notes on Life and Letters*, writing of the French master's "consummate simplicity", "austerity of his talent"; "facts and again facts are his unique concern" (N L L 13), "his determinism, barren of praise, blame and consolation" (N L L 14).

"Maupassant was a true and dutiful lover of our earth. [...] The earth had for him a compelling charm. He looks upon her august and furrowed face with the fierce insight of real passion." (N L L 16). Conrad expressed the same love for the earth in such characters as Renouard ("The Planter of Malata"), Bacadou and his mother-in-law ("The Idiots"), Yanko Goorall ("Amy Foster").

Another possible influence on Conrad's Preface to *The Nigger of the 'Narcissus'* was Maupassant's essay "*Le Roman*." In his Preface, Conrad wrote that "fiction[...]must be[...]like all art, the appeal of one temperament to all the other innumerable temperaments" (P N N 2). He meant by "temperament" sensitivity, while Maupassant's used "temperament" with a sense more like medieval "humors".³⁵ Maupassant's detached cruel irony of style and structure is most apparent in Conrad's two earliest published short stories, "The Idiots" and "An Outpost of Progress". Later, Flaubert's impassibility and Maupassant mordant irony were mitigated in Conrad by the more sentimental irony of Alphonse Daudet, one of Conrad's favourite authors, whose anecdotal stories and caricature characters influenced him in writing "The Black Mate", "an expansion of a wry anecdote"³⁶ "told from an ironic and yet sympathetic point of view" (W N C 48), being "glad of the joys of the commonplace people in a commonplace way[...]Their fate is poignant, it is intensely interesting, and of not the slightest consequence" (N L L 23). Ford Madox Ford reproached to Conrad that *Almayer's Folly* "was written too much in the style of Alphonse Daudet" (Ford 16), but Conrad was never a highbrow intellectualist writer and he was not ashamed of enjoying Daudet's writings. He confessed "having read all his books under every sky"³⁷ and would have liked to send him one of his works with an autograph, but was too shy to do it.

Conrad was also familiar with the nineteenth century French Symbolist poetry. He had read Baudelaire, Mallarmé and Rimbaud. He knew Rimbaud's lines of *Une saison en enfer* by heart: "I happen to know Rimbaud's verses" (C L II p. 162). Watt states that "Heart of Darkness" is based on a symbolic quest, and one cannot mistake the parallel between Rimbaud and Kurtz (W N C). As Edward Said remarked, Baudelaire was quoted in the title of *The Mirror of the Sea*: "Homme libre, toujours tu chériras la mer! / La mer est ton miroir". Also, the metaphor of 'the temple' referring to 'nature' in *Correspondances*, appears in "A Smile of Fortune" (1910).³⁸ The concept of 'homo duplex' seems also to have been inspired to Conrad by Baudelaire in his journal *Mon coeur mis à nu*: "deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan", and was expressed in Stein's

³¹ *ibid.*

³² Baines, J. *Joseph Conrad: A Critical Biography*. (1960), London: Weidenfeld and Nicholson, 1969. p. 331

³³ *ibid.*

³⁴ Kirchner, Paul. *The Psychologist as Artist*, Edinburgh, 1968, p. 30

³⁵ *Guy de Maupassant, Oeuvres complètes*, Paris, 1909, vol. 21. pp.ix-xvi

³⁶ "Conrad's First Story", in *Studies in Short Fiction* 2, 1965, pp. 164-69

³⁷ Gee, John and Paul Sturm, tr. and ed., *Letters of Joseph Conrad to Marguerite Poradowska*, 1890-1920, p. 91

³⁸ Conrad, J. *Collected Letters*, Letter to Arthur Symonds, 29 August 1908.

diagnosing the human's predicament: "He wants to be saint and he wants to be a devil" (*L J* 213)

In a letter of 1918, Conrad stated: "A work of art is very seldom limited to one exclusive meaning and not necessarily tending to a definite conclusion. And this is the reason that the nearer it approaches art, the more it acquires a symbolic character."³⁹ Even before starting writing "Heart of Darkness", Conrad displayed striking similarities with the Symbolists, especially with Mallarmé: "How fine it could be [...] if the idea had a substance and words a magic power, if the invisible could be snared into a shape"⁴⁰ Conrad's wish sounds almost like a Symbolist prayer (*H* 240).

Modernist Influences

Being both senior by a quarter of a century to the high-modernists Virginia Woolf and James Joyce, James and Conrad were the prominent early modernists in English literature, part of the literary community which gathered south of London in 1900. Both James and Conrad turned away from the French influence they showed in their début writings to different personal approaches to fiction, distancing from the impersonal, omniscient point of view of the Flaubertian novel. Conrad changed his mentor to James. "James wrote of Conrad at length and was treated with 'almost oriental politeness' in return" by his avowed "greatest disciple". James was the only person whom he addressed to calling him "dear master"⁴¹. He saw the prospectus for James's *The Wings of the Dove*. When asked about his opinion of James, Conrad pointed to his shelf full of James's works. In "Henry James - An Appreciation" (1905), he enthusiastically portrayed James as "the historian of fine consciences" who "dealt with the most delicate shades of emotion" (*N L L* 17)

One can approach Henry James's influence on Conrad in the themes of the exile, of the clashing between two cultures. Several critics have suggested that Conrad was influenced in his choice of Marlow as the narrator of *Youth*, *Heart of Darkness* and *Lord Jim* by James's *The Spoils of Poynton* and *What Maisie Knew*. The technique of using an uninvolved but observant narrator, a "sensitive central intelligence," to explore other characters' life and moral issues is employed frequently in James's fiction. James's use of point of view distances his characters from the author, who can react impartially to them by using a central uninvolved narrator's voice as a zero centre gathering all the characters' variants of truth, with almost perfect self-effacing objectivity.

However, James's narrators of zero-involvement, centres of perspective such as Maisie and Fleda Vetch, may have influenced Conrad's technique only as a starting point. Conrad applied the oblique narrative with radical modifications, taking it much further than James: "Where James was content with subtlety in itself, the thing 'done' Conrad wanted to explain the thing - whatever it was - quite down to its ethical basis." The reason for this difference lies probably in Conrad's first-hand experiences versus James's "just literary" mystification. "James was absorbed in the exquisite ingenuities of his craft; Conrad in his search for the very essence of truth."⁴² Marlow's multifarious character benefits of an extraordinary fluidity, being able to act different parts in the novel, as a narrator-actor. Whereas James only half dramatizes and his narrators are uninvolved, Conrad's Marlow and other narrators are wholly involved in the dramatizing in an impressionist technique which expresses subjective knowledge of the story. "Heart of Darkness" was a story about the difficulty of telling a story, in the light of both the Impressionist and Symbolist doctrines (*W N C* 211). Conrad wrote to Garnett that he used

³⁹ Jean-Aubry, G. *Joseph Conrad: Life and Letters*. Letter to Barrett Clark, 4 May 1918

⁴⁰ *Collected Letters*, II, Letter to Ford Madox Ford, p. 119

⁴¹ Dupee, F.W., *Henry James*, London 1951, p. 281

⁴² Swinnerton, F. *The Georgian Literary Scene, 1910-1935*, London: Dent 1938 pp. 129-130.

Marlow "to be saved trouble" and "he came natural"⁴³ to be used in his plural parts, with an "eclectic insouciance" (*WNC* 214) that could only irritate the overcareful designing writer that was Henry James. Marlow was created because he helped Conrad to express opinions in a text that would otherwise have remained lacking in comments and in moralizing, like Flaubert's. James did not like either Marlow, "that preposterous master mariner", or "Heart of Darkness". He criticized Marlow's "mixing himself with the narrative" and "the infinite pluralism of Marlow's narrative functions," but this was, according to Watt, "only a myopic resistance to the technique of "Heart of Darkness" that only James's invariable veneration for his own methods can explain." (*WNC* 206).

Another Jamesian influence is the open ending, a choice much closer to the nature of things and life than traditional definite retributive endings had been (in Conrad's own opinion expressed in *Notes on Life and Letters*: "Henry James- An Appreciation". Conrad wrote of "Perhaps the only true desire of mankind, coming thus to light in its hours of leisure, is to be set at rest. One is never set at rest by Mr. Henry James's novels. His books end as an episode in life ends. You remain with the sense of the life still going on". (*NLL* 19). Conrad paid tribute to James's artistic integrity: "In the body of Mr. Henry James's work there is no suggestion of finality, nowhere a hint of surrender, or even of mere probability of surrender, to his own victorious achievement in that field where he is master". In this respect, Conrad seems to have followed the master's example literally, because his fictions leave room for the reader to continue the story or wonder about the real ending (*NLL* 18).

Conrad's novels that Henry James acclaimed were *Chance* and *The Nigger of the 'Narcissus'*, which he called "the very finest and strongest picture of the sea and sea life that our language possesses - the masterpiece in a whole great class."⁴⁴ However, James's modernist influence was the first, but not the only one that Conrad underwent. André Gide and Marcel Proust were other such influences. Gide was enthusiastic about Conrad's fiction, and their friendship lasted to Conrad's death, when Gide wrote an impressive article about him. Conrad expressed his admiration for *L'Immoraliste* (1902) and for the volume of criticism *Prétextes* (1903). In 1919, he wrote to Gide that he was deeply impressed by his *Journal sans dates* and he confessed to having reread *Les Caves de Vatican* "always with the same interest, but with an increasing admiration at each new reading."⁴⁵ In Yves Hervouet's opinion, Conrad was the first person, except for Ortega y Gasset, to assess "with great insight the qualities, the place, the scope, the weaknesses of Marcel Proust's work" (232). He first read him in 1913, at the issue of the first volume of *À la recherche du temps perdu* (1913). He confessed once: "I've lately read nothing but Marcel Proust" (*LL* II p. 287).

This review has tried to evince the enormous scope of the literary influences that were stored and made use of in the alembic of Conrad's unmistakably unique fiction. Coming back to Ford's remark quoted at the start, one can trust him for having apprehended best Conrad's gift (Ford 13). Conrad's imagination was original, not necessarily in inventing totally new elements of plot and setting, but in its 'esemplastic', in Coleridge's term, quality (*Biographia Literaria* Ch. 10), by which he assembled 'disparate and unlikely' material (in T.S. Eliot's description) assimilated in his mind from immense readings, into new designs. He could borrow and store elements that he would process in his uniquely personal patterns. He did not imitate, but continued his masters (Hervouet 232). He was right to say: "I don't resemble anybody."⁴⁶ Watt expressed it briefly: "In a sense, Conrad is the lest derivative of writers; he wrote very little that could be possibly be mistaken for the work of anyone else" (*WNC* 42).

⁴³ Conrad, J. *Letters to Edward Garnett*, xxx

⁴⁴ James, Henry. The British Library, Ashley Ms.4792, 26 June 1902

⁴⁵ *Lettres Françaises*, 165-6

⁴⁶ Letter to Pinker, July 1907 (Collected Letters vol. 2)

BIBLIOGRAPHY

- Baines, Jocelyn . *Joseph Conrad: A Critical Biography*. (1960) , London: Weidenfeld, 1969
- Busza, Andrzej, "Conrad's Literary Background", *Antemurale*, Rome, 1966, No. X
- Chaikin, Milton. "Zola and Conrad's "The Idiots" , *Studies in Philology*, 52, 1955
- Conrad's First Story, in *Studies in Short Fiction 2* ,1965, pp. 164-69
- Conrad, Joseph. *Last Essays*,1912
- Conrad, Joseph. *Collected Letters*, Letter to Arthur Symons; Letter to Ford Madox Ford; Letter to Pinker, July 1907; Letter to Hugh Walpole, 1916
- Conrad, Joseph. *Preface to The Nigger of the 'Narcissus'*,(1897), London: Dent, 1945
- Davidson, Jo. *Between Sitzings: An Informal Autobiography*, New York: The Dial Press, 1951
- DiSanto, Michael John. *Under Western Eyes: The Novel as Criticism*, 2009
- Dupee, F.W., *Henry James*, London 1951 qtd. in Watt, Ian *Conrad in the Nineteenth Century*
- Flaubert, Gustave. *Correspondence*. Paris, 1926-1933, vol.
- Ford, Ford Madox, *Thus to Revisit*,1921, quoted in Yves Hervouet,1990
- Gee, J., P. Sturm *Letters of Joseph Conrad to Marguerite Poradowska*, 1890-1920, New Haven 1940
- Gide, A.. "Joseph Conrad" in Stallman, R.ed., *The Art of Joseph Conrad: A Critical Symposium*, 1960
- Guerard, Albert. *Conrad the Novelist*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1958
- Halperin, D.M. *Lord Jim and the Pear Tree Caper*, in *American Notes and Queries* 14, no. 8,1976
- Hervouet, Yves, *The French Face of Joseph Conrad*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990
- Higdon, David Leon. *Journal of Modern Literature*, 12, 1985
- James, Henry. The British Library, Ashley Ms.4792, 26 June 1902
- Jean-Aubry, Gerard. *Joseph Conrad: Life and Letters*, II,London 1927, Letter to Walpole,1896; Letter to Blackwood, 31May 1902; Letter to Barrett Clark, 1918
- Kirschner, Paul. *Conrad: The Psychologist as Artist*,Edinburgh, 1968
- Maupassant , Guy de, *Oeuvres complètes* Paris, 1909, vol. 21
- Meyer, Bernard. *Joseph Conrad: A Psychoanalytic Biography*, Princeton: P U P1967
- Najder, Zdzislaw *Conrad's Polish Background*, qtd. in Hervouet
- Pacukiewicz, M. *Cultural Aspects of Conrad's Autobiography*. *Yearbook of Conrad's Studies*, vii,2012
- Rapin, René, *Lettres de Joseph Conrad à Marguerite Poradowska*, 1966
- Sherry,Norman, ed., *Conrad: The Critical Heritage*, London, 1973
- Spensley, R.M. "Zola and the Influence of Pot Bouille on The Secret Agent", *Conradiana*, 11, 1979
- Swinnerton, Frank. *The Georgian Literary Scene,1910-1935*, London: Dent 1938
- Symons, Arthur . *A Conrad Memorial Library, The Collection of George T. Keating*, 1929
- Wells, H.G., "On Extinction", *Chambers's Journal* 10, (30 September 1893)
- Wordsworth, W. Preface to *Lyrical Ballads*, in *Poetical Works of William Wordsworth*, Oxford: 1944

MESSIANIC EXPECTATION AND FUNCTION IN THE NOVEL OF CREPUSCULAR UNIVERSES

Andreea Heller-Ivancenko

PhD Student, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: Perhaps nowhere in modern literature is this need for postponement, lamentation and suspension of history as obvious as in deconstruction novels. The levels of suspension in the novel, the interrupted continuity of history, the disabling of the patriarchal law against the law of love are all meditations over the crepuscularity of values. In the crepuscular novel, the gestures, the event hold messianic features. The lateness, the urgency, the obstinacy with which the characters of the crepuscular novel await, have tremendous effects: an ethos of waiting and of exalted searching, as is the "main idea" of Musil's "The Parallel Action", the pending limit of exhaustion in Kafka works, but also a tension, which could be described as common when referring to "falling asleep and waking up late" from sleepwalking through a history of tradition. Awakening from the sleep of cultural, political or familial tradition means operating on some messianic thresholds causing a crisis, because of the urgency, an epistemic idea: the work itself, history, the monument as their safe enter a state of suspension and the "state of exception" in which the characters lie in, becomes the messianic condition of expectancy, urgency, of the imperative and of the event.

Key words: waiting, emergency, messianic condition, crepuscular, state of exception

În *Vise*, Walter Benjamin descrie experiența deșteptării unei generații din visul tradiției, un proces istoric în care oniricul se impune ca imagine a copilăriei: „Faptul că am fost copii în această epocă ține de imaginea ei obiectivă. A trebuit ca epoca să fie astfel pentru a scoate din sine însăși această generație. Altfel spus: căutăm un factor teleologic în configurația visului. Acest factor este așteptarea.”¹ În vis, cei ce dorm stau în suspendare. Ei amână temporar viața în stare de veghe, dar nu o fac decât provizoriu. Ei așteaptă secunda deșteptării din această stare de suprimare temporară a stării de veghe, Benjamin o aseamănă cu moartea, momentul „în care se [vor] smulge cu viclenie din ghearele ei”². Această viclenie a așteptării despre care vorbește Benjamin, această pândă și vigilență continuă are în ea impulsul deșteptării. Din somnul tradiției culturale, familiale sau politice. Din „tărăgănarea la infinit” în *Procesul* lui Franz Kafka, din somnambulismul istoriei în *Somnambulii* lui Hermann Broch, din capcana Kakaniei în *Omul fără însușiri* a lui Robert Musil, din elogiul Operei care refuză apelul Celuilalt în *Moartea lui Virgiliu*, din “înfruptarea din bivol” în *Partida de biliard de la ora nouă și jumătate* a lui Heinrich Böll.

1. Romanul crepuscular

Parodii ale perioadei de apus a imperialismului de la începutul secolului XX, romanele crepusculului dramatizează timpul în care valorile aristocrației feudale încep să se atrofieze, iar cei care au fost odată ocupanții privilegiați ai locurilor de castă încep să simtă fiorul neliniștitor

¹ Walter Benjamin, *Vise*, traducere și note Andrei Anastasescu, București, Editura Art, 2012, p. 81

² *Ibidem*, p. 81

al prăbușirii organigramei. Efectul este, paradoxal, unul tranchilizant, fiindcă ocupanții atât de liniștiți ai locurilor destinate doar lor nu simt decât în pragul catastrofei tangajul pe care nu-l mai pot stăvili. Somnambulismul lor și boala „kakanică” îi aruncă pe nesimțite în vârtejul a cărui mișcare turbionară îi înghite, în timp ce își consumă ultimele momente de deliciu înainte de catastrofa finală. Într-o așteptare a ceva ce ar putea miraculos să-i salveze, ei încep să simtă pericolul când efectul este deja instalat, iar bulgărele istoriei vine cu forța unei avalanșe care se rostogolește peste ei. Este, cu alte cuvinte, ceea ce descriu autorii romanelor dezintegrării, atât de bine surprins în reflecția: “Starea de criză este deopotrivă una a presimțirilor, dar și a simțirilor rătăcite care sesizează boala, finalul, dezastrul, apocalipsa.”³

Mitteleuropa, concept, în primul rând, politic, abia apoi spațiu geografic, a produs o civilizație apolitică, dublată de o practică ritualică și o așteptare continuu dezamăgită, profund legată de ceea ce dramatizează romanul kafkian sau celelalte romane mesianice ale autorilor crepusculului: un etos al așteptării și căutării exaltate, așa cum este “ideea majoră” a Acțiunii Paralele din romanul *Omul fără însușiri* al lui Robert Musil, o așteptare la limita epuizării la Kafka în *Procesul* și *Castelul*, dar și o tensiune specifică a căderii și trezirii întârziate din somnambulismul unei istorii a uniformeii sau a tradiției. Tradiția uniformeii nu mai are puterea și însemnele sacre încă de la bătrânul tată v. Pasenow din *Somnambulii* ale cărui galoane erau deja umbrite de degenerarea din mersul prea atent și plin de efort. Prin anti-filistinismul lor, autorii romanului crepuscular dramatizează această lume a obsesiei temporalității și tensiunii la apusul “vârstei de aur” a imperialismului.

„Romanul crepuscular”⁴, așa cum îl numește Ion Vlad, sau cel al „paradoxurilor terminale”⁵, după expresia lui Milan Kundera, privește în urmă din interiorul unei istorii trăite recent. El problematizează un topos, atât istoric, specific romanului contemporan celor două conflagrații mondiale, până după cel de-al Doilea Război Mondial, cât și politic, prin problema destrămării unei episteme și căutarea exaltată a unui nou orizont. Pe de o parte, așa cum spune Hannah Arendt, un “nu mai”, pe de alta, un “nu încă”⁶. În acest interval al suspendării istoriei, Franz Kafka, Robert Musil, Hermann Broch, dar și Heinrich Böll sunt legați printr-o serie de realități politice și istorice care s-au consumat în acest spațiu al Mitteleuropei. Loc al conflictelor belice, dar și al celor afective, culturale și de mentalitate, Europa Centrală a produs aceste “romane ale dezintegrării”.

Atunci când Orfeu, în interdicția de a întoarce privirea spre abis, cântă iubirea pierdută, el nu recuperează nostalgic trecutul. Înțelegerea trecutului este un performativ din perspectiva prezentului. În același sens, așteptarea în romanul crepuscular este dublu orientată: spre trecut și tradiție, ca punere în criză a acestora, spre ceea ce vine cu urgența celui care știe că timpul nu este în favoarea lui, asemenea lui Joseph K. care amână verdictul, dar numai fiindcă a înțeles că este deja în proces, sau cum arpentorul K. trăiește sub presiunea rezolvării propriei situații socio-profesionale în satul din marginea castelului, așteptând mereu pe cineva.

1. Urgență, tensiune, așteptare

Sub masca răbdării și a așteptării continue a agrimensorului K. din *Castelul* se ascunde anomia, condiția de *homo sacer* a celui care poate fi ucis fiindcă nu mai are statut juridic, el nu mai este nici în drept, nici în afara lui. Personajele kafkiene sunt într-o continuă așteptare în „stare de excepție”⁷, în fața, în afara, dar niciodată în lege. Între statutul de arestat și individ cu drepturi depline, între public și privat, între ființa umană a cărei viață nu poate fi ucisă și *homo sacer*.

³ Adriana Babeți și Cornel Ungureanu, *Europa Centrală. Memorie, paradis, Apocalipsă*, Iași, Polirom, 1998, p. 519

⁴ Cf. Ion Vlad, *Romanul universurilor crepusculare*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2004.

⁵ Cf. Milan Kundera, *Arta romanului*, traducere de Simona Cioculescu, București, Humanitas, 2008.

⁶ Hannah Arendt, *Reflections on literature and culture*, edited by Susannah Young-ah Gottlieb, California, Stanford University Press, 2007, p. 482

⁷ Cf. Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Starea de excepție*, traducere de Alexandru Cistelean, Cluj-Napoca, Editura Ideea Design&Print, 2006

Omul de la țară din *Procesul*, care vine în fața legii, învață așteptarea, răbdarea, iar între timp îmbătrânește și moare. Forța legii constă în puterea ei de a produce acest scenariu care ține omul legat de „scaunul”. Așezat pe scaun, omul așteaptă ținut în afara legii, paradoxal, fără posibilitatea de a intra în interiorul ei, fiindcă acesta nu există. Poarta, istoria, legea la Kafka reprezintă un performativ. Țăranul în „stare de excepție”, în fața legii, dar încă nu în interiorul ei, a aplicat o strategie locală prin care îl determină pe gardian să închidă poarta. Arpentorul sosește în comunitatea celor din marginea castelului și pune în criză granițele și frontierele aparatului administrativ al acestuia, de unde amânarea, temporizarea și îndepărtarea acestui legislator care vine să amenințe un *status quo*. Imposibilitatea de a intra în posesia unui drept are ca efect urgența și așteptarea continuă a celor care ar putea să-i clarifice situația juridică. Aceeași urgență la Ulrich, personajul lui Robert Musil din *Omul fără însușiri*, starea de suspendare în care singur se instalează prin acel „concediu de un an de la viață” este un fel de răbdare care se cere învățată, tocmai fiindcă „timpul presează”. În parodia și dialogurile salonarde ale Diotimei din același roman se întrețese pe nesimțite războiul, iar în plimbările liniștite ale bătrânului v. Pasenow din *Somnambulii*, în figura lui sfidătoare, cu pieptul proeminent și bastonul care bate ritmic pasul lui mic și hotărât, într-una din zilele însoțite pe străzile Berlinului, operează reținut dezastrul colectiv de la sfârșitul romanului. Această stare de tensiune și încordare este reflectată de către Elias Canetti în volumul său memorialistic *Jocul Privirilor*, prin figura unor elite și autori din perioada celor două Războaie Mondiale, printre care și Hermann Broch: „Era o perioadă în care se petreceau destule, dar mai ales era acel ceva în care presimțeați câte se vor întâmpla în viitor. [...]. Catastrofa plutea în aer. Izbucnirea ei se amâna contrar așteptărilor, de la an la an.”⁸

Sub emulația Acțiunii Paralele este greu de decriptat morbul manifest, în surdină, al războiului. Sub liniștea somnambulă și indolentă a burgheziei vieneze de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX nu se poate prevedea realismul sângeros al lui Huguenau și al războiului. Bătrânul v. Pasenow își va fi imaginat cu greu orice fel de beligeranță sau eveniment funest care să răzbată dincolo de cadrul privat familial, moartea unui fiu, dezamăgirea dinspre celălalt. „Sfârșitul nu e o explozie apocaliptică. Poate că nu e nimic mai liniștitor decât sfârșitul.”⁹, spune Kundera.

Ironia plutește peste romanele autorilor crepusculari și deformează gravitatea cu care sunt narate evenimentele. Această gravitate se transformă într-o lamentație ritualică, fără ca ironia să diminueze din intensitate. Pentru Stephen Dowden lamentația și „fascinația abisului” sunt două elemente care stau în centrul romanelor dezintegrării.¹⁰ Amestecul de ironie, lamentație, dramatizare a timpului și temporalitatea problematică, toate creează în romanul crepuscular o tensiune mesianică, un fior al apropierii sfârșitului, atât de bine exprimată în premoniția lui Esch din romanul *Somnambulii*: „E fără de rost orice încercare de a fugi, [...] cel nevăzut, cu sabia trasă, stă în spatele nostru.”¹¹ Dramatica neașezare în istoria privată, dar mai ales în cea colectivă, această locuire în fisura și ruptura istoriei devine o problemă cronică a condiției precare a personajelor crepusculare.

Există în romanele de structură o nevoie obstinată de amânare, suspendare și punere în criză a istoriei. Absența naturii și a frumuseții ei în opera lui Kafka, așa cum afirmă Jacob Taubes despre opera kafkiană, că ar fi lipsită de copaci, niciun copac nu trăiește în romanele lui, iar natura a devenit un tribunal, demistificarea și critica fetișizării culturii în romanele lui Musil și

⁸ Elias Canetti, *Jocul privirilor: Povestea vieții (1931-1937)*, traducere și note de Elena Viorel, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989, p. 54

⁹ Milan Kundera, *op. cit.*, p. 56

¹⁰ Cf. Stephen D. Dowden, *Sympathy for the Abyss. A Study in the Novel of German Modernism: Kafka, Broch, Musil, and Thomas Mann*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1986

¹¹ Hermann Broch, *Somnambulii*, traducere de Ion Roman, București, Editura Univers, 1975, p. 512

Broch, suspendarea Operei, arderea *Eneidei*, la personajul Virgiliu din *Moartea lui Virgiliu*, suspendarea istoriei la Robert Fäthmel prin dinamitarea monumentelor în *Partida de billiard de la ora nouă și jumătate* și dezactivarea legii tatălui de către legea iubirii la Hans Schnier din *Opiniile unui clown*, romanele lui Heinrich Böll, toate sunt gesturi sau meditații asupra crepusculului valorilor, o „simpatie pentru abis”¹² simultană unui zâmbet sardonice. De fiecare dată, un gest, un cuvânt deține trăsăturile mesianice în romanul crepuscular. Uniforma lui Pasenow care îi blochează orizontul, impaciența lui Joseph K. când intră în proces încă din dimineața arestării în propriul apartament, reflecția lui Esch despre străinul furișat cu sabia pregătită, târziul din timpul arpentorului, decăderea lui Hans Schnier în postura de cerșetor pe treptele gării așteptând iubirea pierdută, imaginea *infans*-ului Pasenow ținându-l de deget pe Huguenau în finalul romanului *Somnambulii*. La rândul său, prin intenția distrugerii *Eneidei*, Virgiliu întrerupe și dezactivează o lege a suveranității operei închinată cezarului, el se instalează în „starea de excepție” prin care nu mai este nici în legea operei, nici în afara ei, nici autor, nici clandestin în raport cu propria operă. Condiția personajelor crepusculare în „stare de excepție” expune un prag al așteptării și suspendării odată cu acest gesturi.

Iubirea, pierderea și așteptarea ei este pentru clownul Hans Schnier din *Opiniile unui clown* evenimentul mesianic care schimbă viitorul și trecutul deopotrivă. El pierde nu doar iubirea, ci se resubiectivează în urma evenimentului. Această resubiectivare se manifestă pe toate planurile, cel socio-profesional în care renunță la „meseria” de clown, cel familial prin care se dezice de pedagogia tatălui și cel politic prin care devine subversiv, din voință proprie, un cerșetor pe treptele gării. Aceasta este funcția condiției mesianice, a evenimentului care vine și slăbește ceea ce este puternic, printre care și legea ca funcție a suveranității tatălui și a istoriei. După Giorgio Agamben, în mesianismul Apostolului Pavel legea normativă sau prescriptivă este dezactivată de către legea iubirii filiale, a Mesiei.¹³ Dacă ceea ce este „tare” începe să slăbească: „Știința pieri-va!”¹⁴, atunci așteptarea lui Schnier și credința în legea iubirii este cea care subminează și face derizorie legalitatea alianței sau căsătoria, dar și istoria legalistă a tatălui. Așa că putem spune de fiecare dată, în orice iubire pierdută și așteptată, unde nu există decât legea iubirii însăși: „Stăteam scufundat în spumă și mă gândeam la ea. [...]. Zăceam părăsit [...]”¹⁵.

Mesianicul este această întrerupere și suspendare a istoriei ca elogiu, această diviziune a unității și coerenței legii. În *Spectrele lui Marx*, Derrida deschide problema „mesianismului fără mesianism”, fără teologie, diferit de mesianismul religios. El distinge mesianicul de mesianism, acesta din urmă, legat de prezența unui Mesia prin conținutul religios, spre deosebire de mesianic, o structură imanentă, universală. În mesianic prezentul nu mai este contemporan cu prezentul. Este un „moment spectral”, nu un prezent care trece. Prezentul este dislocat, iar întrebarea cu privire la viitor, care traversează romanele crepusculare, conține o promisiune.

În mesianic, a suspenda înseamnă a expune o istorie a catastrofelor. A suspenda monumentul sau mitul este un gest mesianic, o amânare care împiedică opera, istoria privată sau colectivă să se împlinească, să devină mit, să se facă Operă. Dar nu o amânare infinită, ci întotdeauna în prezent, acum. Dacă omul de la țară care vine în fața porții legii în *Procesul* reușește să suspende legea, să întrerupă istoria este pentru că, fiind instalat în „stare de excepție”, adică într-o condiție mesianică, nici în lege, dar nici în afara ei, el reușește printr-o strategie

¹² Stephen D. Dowden, *op. cit.*, p. 2

¹³ Giorgio Agamben, *Timpul care rămâne. Un comentariu al Epistolei către Romani*, traducere de Alex Cistelean, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2009

¹⁴ *Biblia sau Sfânta Scriptură*, versiune diortosită după Septuaginta, redactată și adnotată de Bartolomeu Valeriu Anania, Arhiepiscopul Clujului, 1 Corinteni, 13, 8

¹⁵ Heinrich Böll, *op. cit.*, p. 153

subtilă să amâne intrarea pe poartă. O amânare tactică, locală, nu infinită, de fiecare dată într-un prezent acum, fiindcă gardianul nu îi interzice intrarea, ci spune doar „nu acum”, „nu deocamdată”.

În acest sens, în romanul crepuscular există întotdeauna o Operă sau o Istorie care încep să se sfârșească. Ele sunt abandonate pe un prag, expuse abandonului și așteptării ca limită a tensiunii între împlinire și neîmplinire. Este opera care se expune pe o linie de nulificare a autosuficienței și a suveranității ei și de întâlnire cu Celălalt, este crepusculul sau târziul din timpul lui K., cel din *Procesul* sau din *Castelul*, somnambulul și kakanianul care datorită oboselii merg înainte cu gulerele paltoanelor peste față, iubirea care începe să se sfârșească în *Opiniile unui clovn*, istoria monumentelor dinamitate, opera care începe să-și expună limita, să se autosuspende. Mesianicul este acest nod de expuneri lipsite de identitate, fiindcă ceea ce operează este chiar fragmentarea și diviziunea identității, a istoriei, a monumentului, a Kakaniei și somnambulismului coerent cu sine în automatismul mersului înainte. El secționează acest flux coerent al timpului, al somnambulismului, al activității furibunde kakaniene, al operei. Fiind spectral, el survine întotdeauna ca „venirea unui loc”, ceea ce înseamnă că el nu are loc efectiv, ci doar venirea are loc cu adevărat. „Venirea” este cea care dispune de caracteristicile mesianicului. Pornind de la aceste aporii, Jean-Luc Nancy se întreabă, ce înseamnă venirea, „Ce înseamnă a veni?”. Timpul venirii este o ofrandă, el este plin de „prezentul survenirii” diferit de prezentul actual, un performativ, o deschidere a timpului însuși. Nu este plin în sensul sfârșitului timpului (*pléróma*), nici al unui timp mai înalt, mai adevărat, ci plin în sensul „a-venirii” lui, plin de „venire”. Cel așteptat urmează întotdeauna să vină, ca în parabola descrisă de Maurice Blanchot din *L'écriture du désastre*, prezența lui nu este aceeași cu venirea, de aceea el continuă să fie așteptat în acum-ul prezentului. Mesia în zdrențe la Porțile Romei, așteptând fără a fi recunoscut, este întrebat: „Când vei veni?”, ceea ce, conchide Jacques Derrida, implică o inadvertență între „acum”-ul așa cum îl înțelegem în mod curent și „acum”-ul mesianicului. Între acum și acum există o ambiguitate. Fiindcă mesianicul nu așteaptă, înseamnă că așteptarea în mesianic este un acum al așteptării și al promisiunii. Prezența în lume a Mesiei în timp și spațiu este diferită de venirea lui.

În romanul crepuscular mesianicul are efecte absolute: suspendarea istoriei, a monumentului și a legii tatălui, suspendarea Operei și punerea în criză a suveranității și a identității auctoriale a poetului latin prin evenimentul întâlnirii cu Celălalt, dezactivarea legii normative de către legea iubirii la clovnul lui Böll. Condiția mesianică a personajelor romanului crepuscular operează această falie între istorie ca monument și tradiție și post-istorie ca sfârșit al ei. Nu personajele sunt cele care determină amânarea, suspendarea sau dezactivarea legii și a istoriei, ci condiția lor mesianică de excepție este cea care operează în aceste personaje posibilitatea acestor strategii cu efecte puternice. Fiindcă Istoria tinde să se împlinească în fiecare moment în Operă sau monument, într-o Lege sau într-un mare discurs augúst, autorii romanului crepuscular vorbesc despre aceste valori care intră în crepuscul.

„Noțiunea de catastrofă”, așa cum afirmă Walter Benjamin, prin care o nouă ordine este înlocuită cu alta este un fapt banal. Nu faptul că o epocă se încheie și este urmată de alta sau că intervalul dintre ceea ce a fost și ceea ce nu este încă constituie problema crepusculului, a tranziției sau a așteptării. Între două epoci diferite, fiii Robert Fähmel, Ulrich, Hans Schnier, precum și personajul Virgiliu ca fiu orfan de operă, găsesc ritmul cel mai potrivit al istoriei. Gestul revoluționar prin care suspendă o istorie trecută, dinamitând istoria ca monument, pentru a face loc unui nou ritm al istoriei este strategia optimă prin care operează în acest „interval” schimbarea de ritm. Acesta este *beat*-ul de trecere, tehnica locală și revoluționară de ieșire din panegiricul istoriei. Gestul nu se află la îndemână, tații nu sunt capabili să opereze schimbarea, deoarece această căutare a cadenței și a bății potrivite presupune efort și atenție înspre ritmul istoriei pe cale să vină. Patriarhii romanelor crepusculare au urechile atente la ecourile

trecutului. Gestul mesianic al fiilor întrerupe continuitatea operei tatălui. În această întrerupere sau suspendare a istoriei, ei așteaptă atenți *beat*-ul, adică ceea ce se întâmplă, (așteptarea este „*ceea ce ni se întâmplă*”, afirmă Nancy). Acest decor al ruinelor istoriei este mesianic, el ascunde imaginea salvării, așa cum afirmă Walter Benjamin: „Mântuirea constă în micul salt în catastrofa continuă”. Ceea ce salvează nu este gestul solemn, camuflat în ritualul patriarhului, imaginea mersului de „buiestras” al bătrânului v. Pasenow prin care întemeiază figura destinului personal și familial, nici salvarea „kakaniană” a imperiului, ci gestul local, cotidian și precar în timpul urgenței, căci uneori „manevra dură, aparent brutală” fac parte din imaginea salvării.

BIBLIOGRAPHY

- Biblia sau Sfânta Scriptură*, versiune diortosită după Septuaginta, redactată și adnotată de Bartolomeu Valeriu Anania, Arhiepiscopul Clujului
- AGAMBEN, Giorgio, *Timpul care rămâne. Un comentariu al Epistolei către Romani*, traducere de Alex Cistelean, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2009
- AGAMBEN, Giorgio, *Homo Sacer. Starea de excepție*, traducere de Alexandru Cistelean, Cluj-Napoca, Editura Ideea Design&Print, 2006
- ARENDT, Hannah, *Reflections on literature and culture*, edited by Susannah Young-ah Gottlieb, California, Standford University Press, 2007
- BABEȚI, Adriana și UNGUREANU, Cornel, *Europa Centrală. Memorie, paradis, Apocalipsă*, Iași, Polirom, 1998
- BENJAMIN, Walter, *Vise*, traducere și note de Andrei Anastasescu, București, Editura Art, 2012
- BENJAMIN, Walter, *Iluminări*, traducere de Catrinel Pleșu, Cluj-Napoca, Ideea Design&Print, 2002,
- BÖLL, Heinrich, *Partida de biliard de la ora nouă și jumătate*, traducere de Mihai Isbășescu, Iași, Polirom, 2008
- BÖLL, Heinrich, *Opiniile unui clown*, traducere de Petru Forna, Iași, Polirom, 2007
- BROCH, Hermann, *Somnambulii*, traducere de Mircea Ivănescu, București, Editura Univers, 2000,
- BROCH, Hermann, *Moartea lui Virgiliu*, traducere de Ion Roman, București, Editura Univers, 1975
- CANETTI, Elias, *Jocul privirilor: Povestea vieții (1931-1937)*, traducere de Elena Viorel, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989
- DERRIDA, Jacques, *Despre ospitalitate*, traducere de Mihai Ungurean, Iași, Polirom, 1999
- DOWDEN, D., Stephen *Sympathy for the Abyss. A Study in the Novel of German Modernism: Kafka, Broch, Musil, and Thomas Mann*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1986
- KUNDERA, Milan *Arta romanului*, traducere de Simona Cioculescu, București, Humanitas, 2008
- MUSIL, Robert, *Omul fără însușiri*, traducere de Mircea Ivănescu, Iași, Polirom, 2008
- NANCY, Jean-Luc, *Comunitatea absentă*, traducere de Emilian Cioc, Cluj-Napoca, Editura IdeeaDesign& Print, 2005
- VLAD, Ion, *Romanul universurilor crepusculare*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2004

MASTER MANOLE-VALERIU ANANIA, RELIGION AND ANTHROPOLOGY

Alina Luciana Oltean

PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: Valeriu Anania dramaturgy gets his merits in 1982 by Writers Union Award for Playwriting volume Hard of the earth. The two dramatic poems and lyrics Miorița and Master Manole had a change in the late 60s to be staged by Marietta Sadova, herself being a character in the history of Romanian theater.

The action is set in a legendary space but undetermined eternal "sometime long ago, somewhere in the Carpathians". Follows the storyline of infidelity studied religious ballad. Mioritic is striking: a philosophy of merging with inorganic, jubilation "Dacian" in the face of death, humor of the confrontation with death, the cult of love, moral revulsion against ugly. It's a filtered Mioritic a romantic culture and civilization.

It is a mysterious sensual atmosphere in the first part of the poem, as Sburătorul of Helia I. Radulescu, sensuality increases to violent in the final ritual murder.

Keywords: dramatic, death, mysterious, pastoral, theater.

Valeriu Anania (1921), ierarhul cu biografie de scriitor american (a fost chelner, preceptor de copii bogați, mecanic specializat în chiulase de locomotivă, a studiat vioara și Medicina la Cluj, a fost preot misionar al Bisericii ortodoxe române în SUA), a avut precocitate dramatică.

Dintre principalele sale opere dramatice, amintesc: *Jocul fulgilor* (Radio București, înainte de 1939), *Dochia*, 1939, Studioul teatrului național în trei volume: *Miorița*, 1966 (Premieră, 1967, Teatrul Delavrancea); *Meșterul Manole*, 1968 (Premieră, 1969, la teatrul Al. Davila, Pitești); *Păhărelul cu nectar*, 1969; *Steaua zimbrului* 1971 (Premiera 1973, Teatrul Dramatic Baia Mare); *Poeme cu măști*, 1972 (*Du-te vreme, vino vreme*, plus reeditări); *Greul pământului* plus reeditări); *Hoțul de mărgăritare*, 1992 (Teatrul de Stat Turda).

Așa cum reiese din cartea lui Mircea Ghițulescu, „înainte de a împlini 18 ani i se juca la Radio București *Jocul fulgilor*; la Teatrul Ligii Culturale al lui Iorga, piesa *La Furcărie*, și în 1939, la Studioul Teatrului Național, *Dochia*. Cu tot acest debut fulminant, Valeriu Anania nu a avut șansa scenică nici la Lucian Blaga, al cărui direct continuator este.

Dramaturgia lui Valeriu Anania își primește meritele în anul 1982 prin premiul pentru dramaturgie al Uniunii Scriitorilor cu volumul *Greul pământului*. Cele două poeme dramatice în versuri *Miorița* și *Meșterul Manole*, au avut șansa la sfârșitul anilor 60 să fie puse în scenă de Marietta Sadova, ea însuși fiind un personaj în istoria teatrului românesc.

Poemele sale dramatice pornesc din „pârvanismul” anilor '30, când poezii români descopereau miturile și preistoria românească, mioriticul fiind, în descendența blagiană, conceptul cheie al reprezentărilor stilistice românești. O asemenea sinteză etnică este și *Miorița*, prefațată de Tudor Arghezi, care își încheie elogioasa prezentare cu ideea că teatrul românesc a căștigat „la întâlnirea ciobanilor cu universitarii”, înălțimea literară care îi lipsea. Un poem

dramatic plin de valori spectaculare. Pasiuni violente, conflicte ireductibile, versificație armonioasă, cu oscilații metrice bine studiate, în funcție de semnificația situației dramatice.

Acțiunea este plasată într-un spațiu legendar, dar, nedeterminat, etern, „cândva, demult, undeva în Carpați”, urmează cu *infidelitate* studiată firul epic al baladei consacrate. Mioriticul este pregnant: o filozofie a contopirii cu anorganicul, jubilația „dacică” în fața morții, umorul (suprarealist) al confruntării cu moartea, cultul iubirii, repulsia față de urâtul moral (*Lavru, Vrâncu, Bălușa*). E un mioritic filtrat de o cultură și civilizație romantice.

Este o misterioasă atmosferă senzuală în prima parte a poemului, ca în *Sburătorul* lui I. Heliade Rădulescu, o senzualitate ce crește până la violent, în crima rituală din final. *Miorița* este o „pastorală însângerată în care iubirea și ura, nunta și moartea, tinerețea și bătrânețea sunt răscumpărate de speranța nașterii”¹.

Un bun procent din teatralitatea *Mioriței* vine, de altfel, din versificație, iar prezumtivul regizor al piesei nu are nici un motiv să omită ritmul special pe care îl impune reprezentarea scenică a acestui text. Viziunea asupra baladei nu este atât de realistă și socializatoare ca în *Baltagul* lui Sadoveanu, nici atât de inefabil legendară ca în versiunea „tratată” de Alecsandri.

Anania este preocupat de traseul psihologic al *Răului* ce încolțește și se dezvoltă în conștiința răsturnată a ciobanilor pizmași Vrâncu și Lavru. Faptul că ireproșabilul Moldan a salvat cândva viața lui Vrâncu nu este pentru acesta un motiv de recunoștință ci, într-o abisală reconversie, de ură nesfârșită.

Drama amoroasă se rezumă la faptul că Mioara, mireasa lui Moldan, este dorită și de un alt personaj: Vrâncu. *Miorița* din baladă este acum un personaj feminin, un personaj care reprezintă atât iubirea cât și moartea, prin dragostea care omoară și moartea care iubește. Bătrânii (Novac și Cătălina), părinții nefericitului Moldan, dublează înțelesul morbid al iubirii și al morții.

Mioara, protagonista, e amenințată de ftizie, boala consacrată de romantici. Apare și pata de sânge pe batistă. În asemenea cazuri, autenticitatea restituirii protoistorice este alterată de sugestia unui romantism de opera, astfel încât *Miorița* se apropie de *Traviata*. Moartea, ca nuntire cosmică, pierde înălțime și prinde să coboare pe pământ, printre temele domestice ale dramei burgheze. O oarecare prețiozitate beletristică poate părea nelalocul ei.

Poate chiar aici să fi avut dreptate Arghezi când vorbea despre locul de întâlnire al ciobanilor cu universitarii, înțelegând astfel amestecul dintre autenticitatea restituirii unei spiritualități străvechi cu manierismul literaturii culte. În tratarea marilor mituri românești, dramaturgii au fost ori sau simțit siliți – Lucian Blaga nu face excepție – să renunțe la nedeterminările poetice ale baladelor propriu-zise și să le dea oarecare consistență realistă. Parțial, acest fenomen se petrece și în *Miorița*, unde personificarea unor metafore intangibile din versiunea populară (pentru că dramaticul nu poate exista altfel decât printr-o personificare, prin antropomorfism), cum ar fi transformarea oii năzdrăvane într-un personaj feminin damnat, irosește ceva din viziunea poetică originală.

Vanitatea poetului (pentru că Valeriu Anania rămâne, înainte de toate, un poet) a fost să aprofundeze miturile românești esențiale, dar teatral vorbind, nu va depăși *Miorița*.

Citind *Du-te vreme, vino vreme*, îți dai seama că unele texte folclorice sunt incasabile. Mă gândesc aici la *Tinerețe fără bătrânețe și viața fără de moarte*, o mare povestire filozofică despre moarte și nemurire, despre timp și durată. La Anania, basmul original rămâne un pretext nu atât pentru aprofundarea cât pentru explicarea unui înțeles adânc, expus atât de simplu și discret în formula anonimă.

Intuițiile artistice ale dramaturgului funcționează normal. Acțiunea se petece în prolog, la frontiera dintre viață și moarte, care este, în același timp, frontiera dintre viață și ficțiune,

¹ Liviu Petrescu, *Miorița*, ediția a IV-a, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999, p. 75.

pentru că Făt-Frumos al lui Anania vine de dincolo, dar nu de pe lumea cealaltă, ci din basm, din poveste (cum preferă să spună autorul). Este un spațiu al nimănui păzit de un Caron autohton numit Fârtate (spre deosebire de satanicul Nefârtate al lui Blaga), de fapt, un paznic la hotarul poveștilor.

Învins pentru o clipă, timpul (într-o reprezentare fabulos grotescă numită Juma de om) provoacă dezastre: adulții dau în mintea copiilor și se joacă pe texte luate din folclorul infantil, cireșele cresc cât pepenii și ascund secreții vâscoase, cu viermi uriași, în imagini terifiante de film *horror*. Este o meditație asupra duratei, nu a timpului, cu reprezentări prăpăstioase ca în *Comedia fantasmelor* a lui Dan Botta.

Anania nu este doar un excelent ci, uneori, un excesiv imagist, amenințat de ilustrativism. El pune în imagini orice abstracțiune, așa cum ai pune o melodie pe note. Sunt personificate de-a valma timpul, duhurile, negurile, dorul, figuri din basm (Sfarmă Piatră, Strâmbă Lemne). Aglomerația simbolurilor devine sufocantă și încărcătura filozofică, inestetică. Ideea, atât de fabulos ornamentată, este cât se poate de simplă: aspirația invincibilă a omului spre nemurire este o nebunie care înlocuiește nefericirea finitudinii cu nefericirea și mai mare a nemuririi. Dar abuzul imagistic de care vorbeam are și avantaje dacă ne gândim la personajul Juma de om, un fel de spiriduș shakespearian, Ariel și Caliban la un loc, semizeu și om înjumătățit. El (timpul) nu este în viziunea lui Valeriu Anania nici bun, nici rău, nici agresiv, nici interiorizat. E activ și vesel, grotesc în totalitate, amenințător și benefic.

Cu *Meșterul Manole*, Valeriu Anania își încheie investigația în protoistoria spirituală dedusă din mituri, revenind, cu *Greul Pământului* și *Steaua Zimbrului*, la zorii istoriei documentare. De fapt, la aceeași zonă aburoasă de frontieră ce desparte legendarul de istoric. Valeriu Anania publică *Meșterul Manole* în anul 1968, iar în 1969 este transmis deja de Televiziunea Română, iar în același an, 30 martie are loc premiera la Teatrul *Al. Davila* din Pitești, regizat de Marietta Sadova. În același an, poemul e jucat și la Teatrul *Cassandra*, de către promoția clasei Ion Olteanu a Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică București.²

Dumitru Micu apreciază că ceea „ce o individualizează la nivelul subiectului și al construcției în raport cu celelalte piese de factură prozodică notabile despre edificarea mănăstirii de la Curtea de Argeș (*Zidirea Mănăstirii Argeșului* de N. Iorga, *Meșterul* de Adrian Maniu, *Meșterul Manole* de Victor Eftimiu, *Icarii de pe Argeș* de Ion Luca) e, desigur, conținutul specific al componentelor sale inventate de dramaturg (și nu împrumutate legendei), al așa-numitelor de către V. I. Propp *mărimi variabile*, modul cum acestea se leagă de componentele neschimbătoare (*mărimile constante*) și ponderea lor în context”.³ Valeriu Anania transpune mitul jertfei în *Meșterul Manole* într-un mod original, el nu reface și nici nu comentează, ci pornește de la un punct primordial-unde omul pierе odată cu lumea, moment în care poți urca sau coborî, în care Iubirea este prezentă, într-un mod firesc, dar și dezumanizată. Găsim aici o iubire în toate formele: creștinești-păgâne, avem o dragoste care poate învia, dar și ucide. Operele sale dramatice conțin atât elemente din monahism, dar cît și din lume, valorificând universul spiritual al spațiului mioritic, limba arhaică, teme și motive folclorice, credințe, eresuri și mituri.

Mitul jertfei pentru creație îl regăsim atât în mitologie, cât și în teologie, având chiar puncte comune: omul a fost creat atât în mitologia Orientului Apropiat cât și în biblie din două elemente: lutul și celălalt element îl găsim în poemul babilonean *Atharsis* ca fiind sângele unui zeu, care avea darul înțelepciunii. În teologi a ortodoxă regăsim ca al doilea element, în *Biblie*, capitolul doi al *Facerii*, suflarea divină creându-l pe primul om. La azteci avem mitul creației unde lumea a fost creată destul de greu din cauza celor patru zei: Quetzacoatl, Xipe Totec,

² <https://arhivaluceafarulromanesc.wordpress.com/critica-literara/lucretia-bogdan-poemul-dramatic-m>

³ Dumitru Micu, *Prefață* la ed. din 1982 în vol. *Teatru*, vol. I, de Valeriu Anania, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2007, p. 253.

Huitzilopochtli și Tezcatlipoca, care au fost împiedicați de un crocodil femelă, care mânca tot ceea ce ei creau. Astfel că zeii au hotărât să o ucidă, reușind în cele din urmă să creeze lumea tocmai din trupul acesteia.

Regăsim acest mit și la indieni, africani, chinezi, în diferitele religii: astfel că la indieni crearea lumii s-a realizat prin sacrificiul lui Purusha, care avea o mie de membre și capete, care ocupau întreaga lume. Astfel a fost ucis și dezmembrat, iar din capul lui au fost creați brahmanii, brațele au devenit regii, din coapse au ieșit producătorii de bunuri, iar din labelle picioarelor au apărut sclavii. Dezmembrându-l pe Purusha, zeii au pus ordine în cosmos și au creat instituția sacrificiului, ce trebuia repetat fără încetare, pentru a menține ordinea. În mitologia chineză, lumea este rezultatul unui proces îndelungat de evoluție, s-a creat singură și s-a divizat în cele două elemente primordiale, unitare și opuse: yin și yang. Din acestea a apărut lumea și ființele. Mai întâi haosul a luat forma unui ou imens din care a ieșit Pan Ku, primul om, considerat arhitectul universului. La moartea acestuia, părți din corpul său au devenit elemente ale naturii. La africani lumea a luat naștere dintr-un ou cosmic, dar la fel ca și în Biblie omul a fost pedepsit și nevoit să îndure viața de muritor deoarece a mâncat din fructul oprit.

Drama este structurată în opt tablouri și se termină cu un epilog. Avem în decursul dramei un citat care desăvârșește conflictul: *Când firea izvodește frumosul măiestrit, / E osândit izvodul să piară-n ce-a rodit*. Locul unde se desfășoară acțiunea dramei este Curtea domnească a lui Neagoe Basarab.

Comparativ cu legenda aceasta este mult mai complexă deoarece nu avem doar jertfa femeii ci mai importantă este zidirea umbrei, fiind vorba „de o percepție eliadescă a adevărului ascuns în mituri, în eresuri, în folclor sau în povești, cum spune Anania, unde descoperă izvorul irațional care le-a dat naștere (Mircea Eliade)”⁴, , dar și drama călugărului pictor care realizează icoana Maicii Domnului cu chipul iubirii pătimase pentru nepoata doamnei Milița, precum și drama meșterilor, care fură umbra soțiilor pentru a face piatra să cânte.

Avem și un conflict secundar pe tot parcursul piesei, trăit de călugărul Safirin, care își ucide iubirea, trecând-o în imaginea Sfintei Marii prin conturarea umbrei trupului iubitei pe pânza imaculată. Călugărul renunță la propria jertfă deoarece năzuința lui nu este biserica pe pământ, ci biserica în cer.

Călugărul încearcă să-și îngroape iubirea prin chipul pe care-l redă icoanei, considerând că este mai importantă biserica din cer decât cea pământească. Ana din balada populară devine aici Simina, sora călugărului Safirin, zugravul mănăstirii.

Pe lângă personajele care le regăsim în toate dramele ce folosesc acest mit al jertfei, aici avem personaje noi: Ana este aici Simina, sora călugărului Safirin, zugravul mănăstirii; un alt personaj este Femeia tristă, personaj simbolic care reprezintă arhetipul jertfei. De la început ea cere umbra copilașului său furată de meșteri pe trestie și care a fost zidită în temelia bisericii. Manole nu crede acest eres, dar femeia revine de mai multe ori în primul tablou, în tabloul al III-lea: „*Dați-i umbra înapoi*”, când copilul bolnav este adus în cârcă, apoi în tabloul al IV-lea: „*O umbră furată și-n zid ferecată*”

La ea cheamă trupul odată ș-odată.

Cum trup fără umbră nu poate via,

Nici umbra nu-i vie pân' trupul și-l bea.

Dreptate v-aș cere; județu-i târziu.

În pasărea-suflet doar sufletu-i viu”

când apare în negru cu o cruce pe vârful căreia se află o pasăre și în tabloul al VII-lea:

„*Manole!...Tu, Manole!...*

A venit

⁴ Mircea Ghițulescu în *Piesa văzută de...*, volumul *Teatru*, vol. I, *Op. cit.*, p. 434

*Pasărea-suflet; grai neauzit
 Al tainelor din vechiul zid. Tu știi
 De ce zidarii nu-l puteau sfârși?...
 Tu știi de ce voivodul tocmai ție
 Ți-a dat nemântuită temelie?...
 Manole, meștere Manole....iată
 Pasărea-suflet îți va spune...Cată
 La zborul ei...citește-l...înțelege!..*

Dreptate-i tot ce împlinește o lege” când dezvăluie prin zborul pasării-suflet taina prăbușirii zidurilor.

Aici Manole și Simina trec pe plan secundar comparativ cu legenda, aici rolurile principale le revin lui Neagoe Basarab și soției sale, Milița. Manole este doar un creator autentic, „în timp ce Blaga ambiționează o sondare doar a abisului sufletului creator uman, Anania își propune relevarea unei necunoscute tabu a ecuației umane, anume explicitarea procesului creației prin introducerea așa numitei metafore germinale a mitului și a unei transparente teze estetice”⁵.

Apariția femeii a cărei copil i-a fost furată umbra reprezintă debutul dramei, ea îl sfătuiește pe Manole să nu zidească pe un astfel de păcat, dar răspunsul lui era că nu crede în asemenea povești.

Simina află unde va construi Manole: *Pe temelie/De mănăstire veche și pustie*. (Tabloul I). Tot în acest moment află că-i este bolnav copilul și îi cere fratelui său să-l vindece.

În ciuda deciziei pe care o ia Vodă de a nu mai construi mănăstirea, Iovanca îi cere boierului Pârvu să își dea toată averea pentru a o face părtaşă la ctitoria lui Vodă, alături de Milița, mătușa ei. Pârvu acceptă. Astfel, mănăstirea se va ridica în cele din urmă, dar: *În orice biruință-adevărată/ O-nfrângere se cere îngropată*.

Safirin prinde umbra Iovancăi pe marginile unei pânze și-i povestește surorii sale că a fost cândva ucenicul lui Leonardo da Vinci, fiind chiar martorul realizării picturii celebre:

...Și rodul

*Acesta-i: în icoană trăiește Mona Lisa,
 Dar tot aici pierit-a, căci meșterul ucis-a
 Mândrețea după fire-n mândrețea după har.
 Pricepi, aceasta-i legea cu gustul ei amar:
 Când firea izvodește frumosul măiestrit,
 E osândit izvodul să piară-n ce-a rodit.*

*Aici, pe pânza asta și-n zid am să închid
 Eu umbră, umbra doamnei, s-o-nchid și s-o ucid!* (Tabloul II)

Manole își vede transfigurată mănăstirea în imaginea femeii care-și ridică pruncul să prindă luna:

*...Și iată,
 Din trupul tău cu veșnică-zidire
 Crescu-n văzduh biserică subțire.
 Din capete cu plete lungi pe spate
 Crescură turlle drepte și-nflorate.
 Zburară brațe mici de zodier,
 Și turlle noi se răsuciră-n cer.
 Din ie, din veșmânt, din cingătoare,
 Mândreți de piatră se căzneau să zboare,
 Iar de pe umeri fragezi, cu altițe,*

⁵ L. Băgiu în *Meșterul Manole: creatorul vs. omul creator*, în revista *Saeculum*, nr. 5-6/2006, p. 79.

*Se revărsau cununi cu șurubițe
Și râuri împlețiți și desplețiți
În ochii mei flămânzi și năpădiți...*

Simino, azi prin tine har intrat-a

În visul meu!...Biserica e gata!...! (Tabloul II). Simina își amintește despre premoniția lui Safirin și se sperie.

Laitmotivul dramei este umbra, spre deosebire de baladă, fiind vorba „de o percepție eliadescă a adevărului ascuns în mituri, în eresuri, în folclor sau în povești, cum spune Anania, unde descoperă izvorul irațional care le-a dat naștere.”⁶

Simina îl apără pe Safirin de Iovanca. Șantierul este prezentat în tabloul al III-lea, soțiile vin cu mâncare, dar cea zidită va fi soția lui Manole, la fel ca în baladă.

„Noutatea acestei opere dramatice, construite din versuri solide ca niște bârne, încheiate cu meșteșug și pline de încrustații argheziene, provine din dedublarea personajului principal, Manole, într-o persoană nouă, părintele Safirin. Aceștia, împreună cu perechile lor feminine, Simina, respectiv Iovanca, formează un careu de opoziții, din care se naște de fapt toată mișcarea piesei. În simetrie cu dedublarea personajului central, se înalță aici două edificii: căci tot un templu zidește și Safirin, și tot pentru veșnicie, numai că al propriului său trup, neprihănit.”⁷

Iovanca și Simina reprezintă creația identificată cu feminitatea care inspiră și jertfește, prima relevând latura demonică, a doua latură serafică, neprihănită a feminității. Amândouă au un elan vizionar de a câștiga supremația asupra creației și creatorului. Supremația se obține prin transferul imaginii în cazul Iovancăi în arhetip, iar în cazul Siminei prin transferul sufletului ei în corpul bisericii. Iubirea Siminei este adusă pe altarul jertfei, prin moartea rodului ei, pruncul Manolaș. Arta prin creație îți cere sacrificiu total. Există o concordanță între sacrificiul Familiei Sfinte care stă la baza întemeierii creștinismului și sacrificiul familiei lui Manole care asigură veșnicia mănăstirii.

Safirin își sacrifică doar iubirea comparativ cu Manole care-și sacrifică copilul, pe soția sa și chiar pe el însuși. Acest personaj este omonimul sculptorului Andrei Galea din piesa cu același titlu, scrisă de Octavian Goga. „În felul acesta Safirin reprimă instinctul animalic din propriul trup, dedicându-se exclusiv creației, care presupune asceză, dăruire fără alternative”⁸

Odată cu apariția lui Neagoe, Simina îi cere socoteală pentru prețul creației, dar este sfătuită de doamna Milița:

Iubește-ți nu soțul, ci dragostea lui,

Pe-aceea iubește-o! Doar astfel te sui

La dragostea-naltă, jertfelnică, sfântă

Aceasta-i dreptatea! De stăruie, cuvântă! (Tabloul IV)

Iovanca se răzvrătește și îi dezvăluie iubirea lui Safirin, care nu o acceptă pentru că iubirea lui era prețul creației sale. Cu toate acestea ea dorește să-l înfrunte pe Dumnezeu, ea râvnește nu sfințenia ci pe sfânt. Îi cere o zi din viața lui Safirin, dar acesta, incoruptibil renunță și pleacă în lume:

Mă ucizi? ... Acolo-n pânză? ... În icoană? ...În culori? ...

Ah, Simina! ... Ea, ea-mi spuse c-o să pier, că mă omori

Într-un spor de frumusețe....Și de ce să mor? Nu sunt

Vinovată! ... Ea dăramă! ... Că eram ca un pământ

Care nu-și cunoaște taina aurului îngropat;

⁶ Mircea Ghițulescu, *Istoria dramaturgiei române contemporane*, Editura Albatros, București, 2000, p. 94.

⁷ Valeriu Cristea în Piesa văzută de..., *Op. cit.*, p.432 apud *Gazeta literară*, nr. 38/1968

⁸ *Un teatru poetic*, în *Dramaturgi români contemporani*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1983, pp. 252-254.

*Și-a venit atunci Simina și-a zis: iat-o!, și-a jucat
Auru-n vâpăi albastre...Și de-atunci, mereu, într-una
Joacă aurul și arde și se-ngână-n cer cu luna
Și cu iadul în adâncuri...Ah, de ce mi-a spus?... În Blid
Câte-și rostul, nu-n icoane!(Tabloul V)*

Prin ctitorirea bisericii și renunțarea la avere nu-i aduce Iovancăi desăvârșirea spirituală, deoarece ea-și construiește biserica pe pământ, nu în ceruri. Patima ei pentru Safirin reflectă tocmai condiția limitată a omului. Manole, în schimb este un creator resemnat și-l îndeamnă și pe Safirin să se mistuie prin mănăstire. Safirin îl acuză de necredință în Dumnezeu: *Anticristu-i/ În ochii tăi*.

Dumitru Micu conchide: „Ceea ce se petrece acolo reprezintă, în sistemul de judecăți rezultat din evoluția acțiunii dramatice, proba vie a justetei modului în care Safirin înțelege raportul dintre viață și artă, eros și creație, învederând inevitabilitatea sacrificiului. Fascinat de frumusețea Iovancăi, incoruptibilul călugăr o așază, detașată de trupul ce o conține, în icoana Precistei. Prin aceasta, el o restituie pe femeie prototipului ei, *ucigând-o* ca existență fenomenală”⁹

Bolțile se prăbușesc din nou, ca răspuns la monologul Siminei, în concurență cu creația:

*Frumoasă ești! Dar nu mi-l iei! Ai vrea
să mi-l răpești, crezând că viața mea
Nu-i mai de preț ca piatra măiestrită.
Dar eu, și eu pot izvorî ispită... (Tabloul VI)*

Visul din baladă este înlocuit cu femeia în negru, care-i descoperă lui Manole zborul *păsării-suflet*, pasăre ce-i arată meșterului un joc de umbre, care cer să se zidească un suflet viu. Meșterii sunt hoți de umbre și suferă consecințele faptelor lor și fac jurământul celei dintâi venite:

*Știți voi ce știu femeile-strigoi?:
Că-n timp ce ele visul ni-l adapă,
Mândrețea lor în visul nost' se-ngroapă.
Și nu ne iartă, meșteri mari!, nu iartă!
În zidul dărmădat, în bolta spartă
E semnul crunt al răzbunării lor!(Tabloul VII)*

„Mitul meșterului îl interesează pe Anania numai în măsura în care își poate ilustra teoria umbrei (...) Valeriu Anania dublează însă sacrificarea umbrei cu a corpului. Oricum *umbrologia* din Meșterul Manole este o mare ofertă regizorală.”¹⁰

Simina este cea care ajunge prima și odată cu această veste vine și Pârvu care anunță că Iovanca s-a otrăvit. Soția meșterului își lasă copilul, pe moarte acasă, pentru a veni cu prânzul la Manole. Ea vede pictura cu chipul Iovancăi, dându-și seama că meșterii vor să-i fure umbra, însă o zidesc de vie. În vuietul furtunii se aude un clopot bătând rar. Clopotul ar putea anunța moartea jupânesei Iovanca sau a pruncului Manolaș.

Epilogul anunță întoarcerea lui Safirin, care-și caută sora și-și dă seama unde este zidită. Reclamă moartea Siminei lui Neagoe, dar nu este lăsat să spargă zidul. Cei zece meșteri sunt urcați la porunca lui Vodă pe schelă, apoi poruncește să se ridice scara, cerându-le să-și mărturisească fapta:

*Miezul vieții
Nu-i frumusețea, ci dreptatea. Sus! (Epilog)*

⁹ Dumitru Micu, *Scurtă istorie a Literaturii Române*, vol. IV, Editura Iriana, București, 1997, pp.36-37.

¹⁰ Idem

Vodă le cere să desprindă fiecare bucată de zidire ca să afle femeia zidită în zid, dar apoi, dorește refacerea mănăstirii. Manole se opune. Astfel, obține mărturia lui:

Un templu poți să-l faci de zece ori,

Dar dragostea ți-o-ngropi numai o dată. (Epilog).

Meșterii își fac aripi de șindrile și se înalță în zbor, recâștigându-și mântuirea și nemurirea întru desăvârșirea mănăstirii. Prin însăși moartea omului creator mănăstirea nu se mai dărâmă, trece în ființa neamului românesc. Doamna Milița și femeile își desprind podoabele și le pun pe o tipsie. Ultimul gest al oamenilor este revelator în ideea că toți dăruiesc ceva veșniciei, pentru ca mănăstirea să dăinuiască, simbolizând unitatea de sacrificiu a poporului român.

Piesa a fost scrisă în memorie de către dramaturg, întemnițat la Aiud, în 1964. Pentru Valeriu Anania, așa cum afirmă în mărturisirile sale, scrierea dramei a fost un mod de supraviețuire și de depășire prin spiritual a condiției umane ajunse la limita existenței.

Prin revelația asupra umanului implicat în creația prin sacrificiu, atinge în anumite privințe sublimul artei filozofice blagiene în drama cu același titlu, punând la temelia operei etnicul românesc.

În *Meșterul Manole*, înainte de a scrie o dramă, Anania ilustrează o teorie ce are și nu are legături cu baladă. Schema narativă consacrată este dirijată în așa fel încât să ilustreze o „teorie a umbrei”. *Umbra* este laitmotivul cu înțelesuri ramificate al dramei. Pe de o parte, este vorba de o percepție ce aparține lui Eliade, a adevărului ascuns în mituri, în eresuri, în folclor sau în „povești”, cum spune Anania, unde descoperă „izvoul irațional care le-a dat naștere”.

Păcatul e că vechile înțelesuri și le-au pierdut. *Doar umbra lor mai geme...* Identificarea *umbrei* din marile mituri românești este motivația fundamentală a dramaturgiei lui Valeriu Anania. „Teoria umbrei” ca metoda de investigație în enigmistica miturilor devine, în *Meșterul Manole*, teoria estetică ce poate fi redusă la ideea transfigurării artistice: arta nu transcrie realitatea, ci este umbra ei sau, mai exact, este umbra „furată” a vieții.

În contrasens cu accepția uzuală, umbra nu este zona inconștientă a corporalității, dimpotrivă, esența ei. Ideea te duce cu gândul la fenomenul exploziei atomice care spulberă corpul dar conserva umbra victimei dispărute. „Furtul umbrei” care asigură temeinicia creației este una din superstițiile obsesive ale zidarilor din *Meșterul Manole* și nu numai al lor.

Cu *Greul pământului*, Valeriu Anania iese puțin din poveste pentru a se apropia de istoria atestată. Prezența lui Ioniță Caloian, șef al statului vlaho-bulgar, a lui Asan și Petru și al fratelui acestora este jumătate istorie, jumătate ficțiune. El vine deopotrivă din istorie (conduce, pentru un deceniu, statul menționat așezat în coasta Bizanțului pe la 1200) și din „poveste”, din *legendă Caloianului: Dacă n-aș mai crede în povești, n-aș mai crede în nimeni* – spune personajul.

Personajele reale (istorice) trăiesc laolaltă cu duhuri ale pământului pe un țărm fermecat. Este o protoistorie românească sud-dunăreană, așa cum *Steaua Zimbrului* va fi o istorie timpurie a românilor de pe vremea lui Bogdan și Dragoș. De fapt, este vorba de un pretext pentru sistematizarea unor eresuri, a unei mitologii străromâne transformate într-o religie telurică, fundamentată pe „sufletul pământului”.

Este și o narațiune aventuroasă în *Greul pământului*, cu imagini violente de la curtea bizantină a lui Isac, Anghel și Alexie, împărații din aceeași familie, care se căsălesc unii pe alții, cu ecouri ale cruciaților care atacă Constantinopolul în drum spre Sfântul Mormânt, dar și un sentiment ecumenic pe care îl poartă în sine Ioniță față de biserica Romei și biserica răsăriteană, sentiment foarte apropiat omului religios care este Valeriu Anania.

BIBLIOGRAPHY

Anania, Valeriu, *Teatru*, vol. I, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2007

Băgiu, L., în *Meșterul Manole: creatorul vs. omul creator*, în revista *Saeculum*, nr. 5-6/2006

- Cristea, Valeriu, în *Piesa văzută de....*, Op. cit, p.432 apud *Gazeta literară*, nr. 38/1968.
- Ghițulescu, Mircea, *Istoria dramaturgiei române contemporane*, Editura Albatros, București, 2000.
- Micu, Dumitru, *Scurtă istorie a Literaturii Române*, vol. IV, Editura Iriana, București, 1997
- Petrescu, Liviu, *Miorița*, ediția a IV-a, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999.
- Limes, Cluj-Napoca, 2007.

THE MYTHICAL / THE SYMBOLIC/ THE ONEIRIC IN THE WORKS OF OCTAVIAN PALER

Szilágyi (Szövérfi) Judit-Mária

PhD., "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract. The present study sets out to take a close look at the way myths, symbols and dreams are related as products of the imagination and in doing so, a series of theories about these creations have been used. Literature and myths, having the fictional component as common ground, function by the principle of the communicating vessels in Octavian Paler's writings as the author uses analogies between mythological symbols, the oneiric world and the fictional universe.

Key-words: myth, symbol, dream, Octavian Paler, fiction

Octavian Paler este acel scriitor care poate fi caracterizat printr-o multitudine de pasiuni, dar poate cele mai reprezentative sunt: lectura, cultura, spațiul ontologic strâns legat de origini, frământările interioare legate de natura interioară și credința în Dumnezeu și, nu în ultimul rând, misterele lumii. Aceste preocupări îl impulsionează pe autor să facă din spațiul imaginar proiecții ale miticului, ale simbolicului și ale oniricului prin reflectare. Prin asumarea anumitor experiențe se infiltrează în subconștient informații, care se vor concretiza la nivelul imaginarului.

În studiul nostru încercăm cu ajutorul teoriilor despre mituri, simboluri și vise să urmărim felul în care aceste creații umane se înrutesc, ca produse ale imaginației. Miturile și literatura având în comun cu visul elementul fictiv, funcționează ca niște vase comunicante în opera lui Octavian Paler prin analogiile dintre simbolurile prezente în lumea mitologiei, în lumea ficțională a operei literare și în lumea onirică.

O definiție exhaustivă asupra mitului este aproape imposibil de oferit. Una general valabilă îi aparține lui Mircea Eliade, care susține că mitul este o istorie sacră ce „relatează un eveniment care a avut loc în timpul primordial, timpul fabulos al «începuturilor». Astfel zis, mitul povestește cum, mulțumită isprăvilor ființelor supranaturale, o realitate s-a născut, fie că e vorba de o realitate totală, cosmosul, sau numai de un fragment: o insulă, o specie vegetală, o comportare umană, o instituție”¹.

Omul a încercat întotdeauna să găsească răspunsuri la o multitudine de întrebări, iar la cele pentru care nu găsea nicio soluție, încerca să se întoarcă la origini, la poveștile mitologice referitoare la teme precum: moartea, dragostea, frumusețea, ura, prietenia, războaiele, boala. Aceste povești constituie importante răspunsuri la preocupările lui, deoarece ele „se prezintă sub înfățișarea unei povestiri venite din negura vremurilor, care era deja acolo înainte ca un povestitor oarecare să purceadă la nararea ei. În acest sens, povestirea mitică nu ține de invenția individuală, nici de fantezia creatoare, ci de transmitere și de memorie”².

¹ Mircea, Eliade, *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, București, 1978, pp. 5-6.

² Jean-Pierre Vernant, *Universul Zeii Oamenii. Mituri grecești ale originilor*, traducere din franceză de Dorin Onofrei, Editura Cartier istoric, Chișinău, 2013, p. 9.

În acest subcapitol se urmărește o corelaționare dintre cele trei elemente, miticul, simbolicul și oniricul, prin extragerea acestor concepte din perimetrul operelor literare, așa cum se reflectă ele în discursul eseistic al lui Octavian Paler. Pentru abordarea acestor legături, interesante ni se par considerațiile lui Ovidiu Moceanu, care încearcă o apropiere în studiul său între vis și literatură, vis și mit, respectiv, vis, alegorie, parabolă și simbol. Și, nu în ultimul rând, de teoriile lui Sigmund Freud despre legăturile dintre vis și creație literară.

În imaginarul operei lui Octavian Paler elementele legate de vis și de starea de visare au fost întotdeauna o taină nedescifrată care solicită multe întrebări: oare lumea pe care o visez este una paralelă cu cea în care trăiesc, oare de ce unele vise mi se par atât de familiare, sau cum se poate ca unele imagini create în timpul somnului să reflecte deprinderile cele mai intime ale sferei gândirii individului. Aceste frământări ajung să rămână întrebări deschise, la care s-au găsit răspunsuri varii, dar niciodată, poate, nu pot fi epuizate.

Poveștile mitologice dintotdeauna au fost puse în legătură strânsă cu operele literare, „mitul este, prin structura cea mai intimă a sa, o creație vecină cu creația artistică. Mitul este rezultatul unor acte metaforic-revelatoare, modelate de categoriile stilistice pe planul imaginației. Prin adâncime, prin viziunea și prin tiparul lor stilistic, miturile sunt astfel predestinate să fie întruchipate în artă”³. În legătură strânsă se află miturile și simbolurile⁴ din operele literare, după cunoașterea aspectelor mitologice este esențială cunoașterea „unor piloni”⁵, simboluri, care susțin creația autorilor operelor literare și „reprezintă adevărate porți de semnificație”⁶.

Marele teoretician și explorator al viselor, Sigmund Freud vorbește despre trei direcții care se remarcă în evaluarea visului: una care păstrează ceva din răsunetul vechii supraaprecieri a visului își găsește expresie la unii filosofi, considerând că baza vieții onirice este o anumită stare a activității psihice, celebrând-o chiar ca pe o ridicare pe o treaptă superioară (de exemplu, pentru Schubert: visul este o eliberare a spiritului din forța naturii exterioare, o desprindere a sufletului din cătușele senzorialității); o altă variantă susține ferm că visele izvorăsc esențialmente din niște stimulente mentale și reprezintă manifestări ale forțelor psihice, care sunt împiedicate în timpul zilei să se desfășoare liber (în fantasma onirică — Scherner, Volkelt); iar una alta, care ia în considerare capacitatea de funcționare superioară, cel puțin pe anumite planuri (cum ar fi memoria), îi este atribuită vieții onirice de către un mare număr de observatori⁷.

În ceea ce privește asocierea dintre vis și literatură Freud consideră că între cele două nu există mare diferență, din moment ce creația literară este rodul celui care visează cu ochii deschiși, iar visul nocturn este expresia împlinirii unei dorințe sau manifestarea unei frici a individului.⁸

O apropiere între mit și vis se realizează în primul rând de Norbert Groeben, constatând că în vis „determinațiile arhetipurilor mitologice sunt dispuse pe planuri diferite, care nu pot fi clar separate, au semnificații fabuloase, fluctuante și în general sunt astfel structurate încât nu pot fi abordate într-un limbaj științific-rațional”⁹. O altă abordare referitoare la această asociere se poate identifica în psihanaliza lui Carl Gustav Jung, prin faptul că inconștientul înmagazinează totul (în

³ Lucian Blaga, *Trilogia valorilor III, Artă și valoare*, Editura Humanitas, București, 1996, p. 173.

⁴ Etimologic cuvântul *simbol* vine din grecescul *symbollein*, care înseamnă a pune împreună, are la origine un semn de recunoaștere, un obiect tăiat în două jumătăți, a căror alăturare le permitea purtătorilor fiecărei părți să se recunoască drept frați și să se întâmpine ca atare fără să se mai fi văzut vreodată, iar în plan ideatic, un simbol este tot un element de legătură, încărcat de meditație și analogie, prin faptul că unește elemente contradictorii și reduce opoziții Cf. Luc Benoist, *Semne, simboluri și mituri*, traducere de Smaranda Bădiliță, Editura Humanitas, București, 1995, pp. 5-6.

⁵ Călin – Horea Bârleanu, *Simbolurile în literatură*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2016, p. 10.

⁶ *Idem*.

⁷ Cf. Sigmund Freud, *Despre vis*, Colecție coordonată de Simona Regintovschi, traducere din germană de Daniela Ștefănescu, Editura Trei, București, 2011, pp. 14-15.

⁸ Cf. Sigmund Freud, *Scrieri despre literatură și artă*, traducere și note de Dem. Zamfirescu, prefață de Romul Munteanu, Editura Univers, București, 1980, pp. 5-17.

⁹ Norbert Groeben, *Psihologia literaturii. Știința literaturii între hermeneutică și empirizare*, traducere de Gabriel Liiceanu și Suzana Mihăilescu, prefață de Gabriel Liiceanu, Editura Univers, București, 1978, p. 180.

imagini¹⁰), iar prin vis individul recuperează de acolo fragmente, astfel dezvoltându-se un limbaj universal preexistent, pe care visul îl reactivează.¹¹

La rândul său, Ovidiu Moceanu consideră că existența legăturii dintre vis și literatură trebuie corelată cu legătura vis-ficțiune. Prin urmare, visul este un mecanism homeostatic, iar imaginația, care produce ficțiune, și visul sunt forme de adaptare la realitate, iar astfel „s-ar pune întrebarea dacă nu există cumva o necesitate structurală a ficțiunii, ca o condiție ontogenetică, împlinită sau suplinită de existența visului. Prin vis, situațiile existențiale se multiplică, ființa, menținută în contact cu mediul, elaborează scenarii, receptate ca o experiență de dincolo de limitele umane. [...] Scriitorul pare condamnat să trăiască visele comunității. În visul-operă sau opera-vis, ea se regăsește și poate contracara tendințele malefice, consumate în plan ficțional.”¹²

Literatura fiind o creație ficțională, ea poate fi interpretată ca o lume paralelă cu cea reală; prin urmare, intră în logica unei gândiri onirice în care nu se pot decoda structuri specifice, dar se creează o altă imagine a lumii, de obicei opusă celei obișnuite, iar aceste fenomene inexplicabile în structurile cărora e greu de pătruns pare asemănătoare inefabilului poetic sau ficționalizării epice. Aceste procese au la bază o resemantizare a lumii reale, iar în concepția lui Ovidiu Moceanu imaginația produce ficțiunea și visul, care sunt forme de adaptare la realitate.¹³

Înțelegerea lumii în genere se bazează pe analogii între elementele constitutive, se poate percepe lumea ca fiind un lanț de elemente conectate între ele prin diferite tipuri de legături. Coabitarea lui Octavian Paler cu miturile, simbolurile și visele este una organică, deoarece majoritatea cărților sale conțin aceste trei elemente, fără de care, acesta nu poate crea literatură. În concepția lui, nu există doar un „timp istoric” ci și „timpul mitologic”, mai puțin sesizabil, în care trăiesc copiii și sfinții. Dar și copilul după trăirea timpului mitologic va fi capturat de istorie. Oamenii obișnuți, consideră Paler, nu au acces la acest timp mitologic, doar îl pot dori: „E ca o taină, despre care știm lucruri vagi, niciodată prea limpezi, ca despre vise, dar odată luați prizonieri de «istorie», nu mai avem decât, cel mult, șansa s-o aproximăm. Căci omul modern nu mai poate gândi, în mituri. El poate doar să se ducă, în calitate de turist, la poalele Olimpului, să facă fotografii și să se mire: cum de nu le-a trecut vechilor greci nicio clipă prin minte să escaladeze Olimpul și să-i spioneze pe zei?”¹⁴

Această constatare a lui Octavian Paler trebuie pusă în legătură cu mediul din care provine și cu mărturisirile sale despre felul lui de dublu însingurat. În primul rând, mediul originar era, pe vremea copilăriei lui, un sat izolat de lume, unde nu se prea infiltra viața politică, istoria propriu-zisă, decât printr-un bărbat șchiop, trimis de primărie, „care umbla cu o trompetă dogită, anunțând pe la răspântii ceea ce credeau autoritățile satului că trebuia să se afle”¹⁵. Acest mediu cauzează o treaptă în procesul de detașare de timpul istoric. În al doilea rând, însingurarea este reprezentată de firea scriitorului de introvertit și sentimental „Căci introvertirea mea s-a manifestat de la o vârstă destul de fragedă. Am avut de mic complexe. Eu eram un băiat timid și cam sentimental (încă de-atunci!). Or, oamenii între care am copilărit erau și foarte realiști, și foarte duri. Nu ezitau prea mult înainte de a pune mâna pe topor.”¹⁶. Urmează o altă treaptă în însingurarea și evadarea lui din timpul istoric într-un timp mitologic, care îi permite manifestarea liberă a timidității și sentimentalismului, iar, nu în ultimul rând, creionează o lume mitică interioară, în care orice confruntare este simbolică, iluzorie, imposibilul devenind posibil.

¹⁰ O abordare importantă referitoare la imagini este cea a lui Johann Georg Hamann care afirmă că „Imaginile exprimă capacitatea de uimire în fața lumii, pe care, cu timpul, omul a pierdut-o. Omul trebuie să redobândească această capacitate, iar calea va fi întoarcerea la mit, la imaginile primordiale păstrate în mituri, care atestă fundamentul poetic al naturii umane. Prin intermediul imaginii, ni s-a revelat partea ascunsă a lucrurilor, ființei (în Ovidiu Moceanu, *op. cit.* pp. 58-61).

¹¹ Cf. Ovidiu Moceanu, *op. cit.*, p. 12.

¹² Ovidiu Moceanu, *Visul și literatura*, ediția a II-a, Editura Paralela 45, Pitești, 2002, pp. 10-11.

¹³ *Ibidem*, p. 10.

¹⁴ Octavian Paler, *Calomniile mitologice*, Editura Polirom, Iași, 2013, p. 313.

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ *Ibidem*, p. 313.

Pe baza experiențelor personale aflăm despre scriitorul *Mitologiilor subiective* și al *Calomniilor mitologice* că el se simte în largul său în lumea miturilor, iar cealaltă lume paralelă, cea reală îl dezamăgește atât de mult, încât mai mereu își dorește să se refugieze în lumea ficțională a romanelor sale, în mediul arhaic, originar al miturilor sau în lumea simbolurilor. O preocupare pentru scrierea regelui Solomon, căutarea manuscrisului „Secretului secretelor” este activitatea misterioasă a adolescentului, care este învăluit de praful anticariatelor, unde încearcă să dea de acest manuscris: „Îmi petreceam cam toate după-amiezele prin anticariate. Căutătorii de aur n-au cernut nisipul, cred, cu mai multă pasiune decât am pus eu în alergătura pe urma «Secretului secretelor»”¹⁷.

Printre cele mai des întâlnite mituri în operele lui Octavian Paler se numără următoarele: Sisif, Tezeu, Oedip, Ulise, Ariadna, Prometeu, Narcis, Apollo, Dionysos, Icar, Orfeu, Afrodita, Hermes, Don Quijote, Don Juan, Faust, Hamlet. Acestea și multe alte figuri mitologice sunt prezentate de Octavian Paler în operele sale, poate nu înșiruirea lor este cea mai importantă, ci modul în care autorul abordează aceste personaje. Niciodată nu le prezintă într-un mod sec, obiectiv făcând apel doar la datele fundamentale asupra unui mit, ci întotdeauna le înfățișează cât se poate de atractiv, subiectiv, așezându-le în situații de care este preocupat în mod direct. Astfel, avem de-a face cu o resemantizare a miturilor, aflate în strânsă legătură cu simbolurile operei autorului. Dintre simbolurile preferate de Paler putem aminti *apa*, care apare sub forma valurilor mării, *nisipul*, *cerul înstelat*, *arborele*, *oglindea*, *focul*, *templul*, *nucleul*, *nodul*, *orașul*, *pasărea*, *piramida*, *obeliscul*, *oceanul*, *moartea*, oprindu-ne doar la cele mai semnificative.

O clasificare realizată de autor enumeră miturile „moderne”, care pot fi așezate lângă cele antice, având aceleași principii în comun: „sunt produse de o capodoperă literară”¹⁸ și contrazic teoria că miturile nu au autori. Între aceste mituri moderne se numără Don Juan, un posibil Eros modern, „care în loc să se joace cu zarurile sau arșice, fluieră pe străzile Sevillei”¹⁹, Don Quijote pe care îl aseamănă cu Proteu, nelăsându-se prins în nicio explicație ultimă, Faust „care n-a îndrăznit, ca Prometeu, să-i trădeze pe zei, dar a sperat, poate, în sinea lui, că-l va putea păcăli de Diavol”²⁰ și Hamlet care seamănă cu Orfeu, deoarece nu poate scăpa de melancoliei, cum nici Orfeu nu putea scăpa de amintirea Euridicei. Aceste mituri pot fi revendicate de omul modern, în afară de acestea individul care trăiește în lumea modernă nu e în stare nici să înțeleagă miturile antice, nici să creeze unele noi, consideră Octavian Paler, iar din cele autentice au rămas doar clișee.

Octavian Paler ne oferă o posibilă grilă de interpretare legată de mituri și simboluri, ultimul volum având ca motto cuvintele lui Oscar Wilde: „Dați-i omului o mască și vă va spune cine este”. Prin acest citat lectorul poate înțelege că, pentru autor, personajele mitologice sunt, de fapt, măști ale eului, care încearcă să răspundă la interogațiile interioare, să găsească legături între pasiunile și obsesiile sale, iar pe acestea să le folosească benefic pentru evoluția lui interioară. „Lecția *Mitologiilor subiective* și a unei bune părți din opera lui Octavian Paler este că Grecia antică reprezintă, în fond, un *criteriu*. Un mod de înțelegere a vieții, a lumii, a artei, a propriului eu disputat între tendințe centrifugale și căutându-și unitatea în complexitate”²¹. Personaje mitologice tangente cu tragicul cum ar fi Oedip, Sisif sau Icar pot demonstra latura melancolică a autorului, iar atracția lui pentru mituri, și în alte cazuri, abordarea capătă o distanțare și nu o identificare cu problematicile dezbătute trăite de zei sau eroi, cum ar fi cazul lui Ahile, Proteu sau Tezeu. Interesant e de amintit capacitatea scriitorului de a așeza personaje mitologice în opoziție: Apollo – Dionysos, Apollo este considerat zeul muzicii și al poeziei, fratele geamăn al lui Artemis, părinții lor fiind Zeus, regele zeilor și Leto, fiică de titan. În poveștile mitologice este reprezentat ca un tânăr imberb, cu o liră și cu o coroană de lauri pe frunte străbătând cerurile cu un car tras de patru cai albi; este înfățișat având puteri vizionare și de vindecare a bolilor, poate fi considerat și un arcaș, săgetător și în același timp zeu al

¹⁷*Ibidem*, p. 303.

¹⁸*Ibidem*, p. 13.

¹⁹*Idem*.

²⁰*Idem*.

²¹Daniel Cristea-Enache, *Melancoliei eline*, prefată în Octavian Paler, *Mitologii subiective*, ediția a III-a, Editura Polirom, Iași, 2009, p. 9.

luminii.²² Pentru Octavian Paler, cei doi sunt în opoziție: „Câtă vreme stă cu această față întoarsă spre soare, greul antic are liniștea lui Apollo, lumina ce limpezește totul. [...] Apollo e tot numai echilibru, frumusețe rece, majestuoasă și inumană, în vreme ce, în preajmă, Dionysos trece cu mâinile pline de o țărână a tuturor suferințelor și bucuriei, beat de dansul său pe struguri, pătimaș, tenebros și exuberant.”²³

Prin crearea legăturilor dintre personaje mitologice se stabilește o ordine interioară, în concepția lui Octavian Paler: „Ordinea lăuntrică a lui Sisif este să privească muntele plin de speranță; a lui Oedip, să urmeze cu tenacitate adevărul; a lui Ulise, să se întoarcă în Ithaca; a lui Icar, să zboare cu riscul de a muri”²⁴. Prin urmare, de la fiecare personaj trebuie să învățăm o lecție de viață, dacă Sisif ne dezvăluie speranța în situații limită, atunci Oedip ne instruiește în arta de a rămâne, indiferent de situație, fermi în a urma adevărul, Ulise ne învață perseverența, iar Icar dezvăluie cele două laturi existențiale între care își manifestă menirea: cerul și apa mării.

Prin aceste personaje mitologice se poate ajunge la simbolurile operei lui Octavian Paler, astfel de numele lui Icar se leagă cerul și marea, două extreme, pentru care scriitorul are o fascinație aparte. Marea este pentru autor acel mediu unde se simte în largul lui, este acel mediu generator, unde se simte liber: „Marea mi-a dat ceea ce nu mi-au dat nici religia nici alcoolul. O stare în care nu mai aveam probleme. Nisipul fierbinte al plajei pe care mă trânteam după ce ieșeam din apă, obosit de înot, mă relaxa și, totodată, îmi amețea simțurile. Îmi dădea un soi de beție lucidă. Nimic din ceea ce mă preocupa în mod obișnuit nu mai exista. Nu mai conta decât căldura care îmi invada trupul. Închideam ochii și ascultam bolboroseala valurilor din care, exact ca din delirul Pythiei la Delfi, puteai înțelege ce voiai”²⁵

Acest simbol apare în foarte multe scrieri ale sale, în diferite ipostaze, dar cea mai autentică mărturisire în acest sens o găsim în *Convorbirile cu Daniel Cristea-Enache*, deoarece este așezată în contextul istoric, și în relație cu celelalte obsesii ale lui. Marea și deșertul sunt cele două mari pasiuni ale scriitorului, care reușesc să-l smulgă din istorie, din viața cotidiană, să-l facă să se detașeze de problemele existențiale, parcă ar fi o epifanie, unde elementul sacru din lumea profană ar reuși să-l introducă în lumea miturilor proprii, „Să cred, oare, că ambele pasiuni au ceva în comun, scoțându-mă din «istorie» (neplăcută oricărui introvertit, bănuiesc) și dându-mi o stare apropiată de «mitologie»?” Prin această interogație încearcă să explice impactul elementelor exterioare asupra celor interioare, reușind să ajungă la răspunsuri. Această explicație este o formă de rezistență împotriva istoriei, care i-a adus multe frământări, astfel eliberarea totală de acest timp al cotidianului este posibilă prin regresul într-o lume a mitologicului, deoarece zeii l-au intimidat totdeauna mai puțin decât oamenii. Astfel „regresul” temporal își lărgeste orizonturile către un progres spiritual.

Cele patru elemente primordiale, apa, focul, aerul și pământul sunt prezente în opera lui Octavian Paler, fiind așezate în contextul mitologiei și în acela al reveriei. După Gaston Bachelard, „visele sunt dependente de cele patru elemente fundamentale”²⁶, fiecărui temperament atribuindu-i un element primordial. Pentru Octavian Paler apa este elementul specific și la nivel oniric. Dar cunoaștem premisele lui Ovidiu Moceanu prin care visul este o paradă a măștilor, iar lumile paralele sunt următoarele: lumea reală a senzațiilor, a observației directe a corporalității, lumea onirică a cărei esență s-ar apropia de ceea ce înțelege Andrei Pleșu prin *mundus imaginalis* și lumea tainică a categoriilor, a adevărilor ultime exprimate prin simboluri, alegorii și parabole. Lumea onirică își are rădăcinile în facultatea imaginativă a omului, din capacitatea de a transforma în imagini, senzații, stări, idei.²⁷

²²Marise Belmonte, Margarita Burgueño, *Dicționarul de mitologie. Zei, eroi, mituri și legende*, traducere din limba spaniolă de Daniela Ducu, Editura All Educational, București, 2013, pp. 11-20.

²³Octavian Paler, *Calomniile mitologice*, ed. cit., pp. 157-158.

²⁴Octavian Paler, *Mitologii subiective*, Editura Polirom, Iași, 2009, p. 39.

²⁵ Octavian Paler, *Convorbiri cu Daniel Cristea-Enache*, Editura Polirom, Iași, 2012, pp. 52-53.

²⁶Gaston Bachelard, *Apa și visele. Eșeu despre imaginația materiei*, traducere de Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1995, p. 8.

²⁷ Cf. Ovidiu Moceanu, *Visul și literatura*, ed. cit., pp. 38-39.

Conform lui Andrei Pleșu existența lumii *imaginale* este o lume a sufletului, o gândire în imagini, situată între lumea senzațiilor și lumea intelectuală alcătuită din imagini²⁸. Intervalul²⁹ dintre cele două lumi poate fi perceput ca o legătură dintre cele două lumi, prin care conceptul de *imaginativ* se stabilește între *imaginar* și *imaginal*.

În concepția lui Ovidiu Moceanu, lumea creației se identifică cu lumea onirică, astfel la Octavian Paler elementul germinator al creației și al vieții de creator al operei literare se poate caracteriza prin pasiunea lui pentru mare, apă. Apa apare și în creațiile lirice în diferite ipostaze, „ploile lumii”³⁰, „apă limpede”³¹, „marea”³², demonstrând că la nivelul discursului poetic se reliefează lumea lui *mundus imaginalis*. Astfel, se poate demonstra că la nivelul operei lui Octavian Paler obsesiile identitare se ivesc dintr-un strat profund al ființei, din timpul mitologic, unde autorul se refugiază, în profunzimea lăuntrică, a cărei existență nu trebuie interogată ci doar acceptată, ca un strat al eului sau al subconștientului creator.

Marea este strâns legată de mituri prin faptul că imaginea ei l-a ajutat pe Octavian Paler să se dezlipească de timpul istoric, izgonindu-l în timpul mitologic, lăuntric preferat de scriitor: „oricum, la mare (unde trupul e mai important decât sufletul) am înțeles, cu adevărat, de ce Afrodita, le-a ținut partea troienilor, în războiul troian, și de ce nici un pudibond din Antichitate nu s-a scandalizat că templele nu s-au născut din spuma mării și de ce ea este considerată zeița dragostei, primind de la Paris, premiul care o consacră ca cea mai frumoasă dintre zeițe”³³. Fragmentul care exprimă această idee se găsește în volumul *Mitologii subiective*: „Pentru că toată desăvârșirea frumuseții tale poartă urma unei mâini omenesti ca și coloana Parthenonului. Nicăieri ca acum n-am înțeles mai bine uimirea perșilor în fața elinilor, care stăteau pe o bucată de pământ arid, în fața mării, și discutau despre fericire. În carnea ta, zeiță, palpita toată această sete de fericire, toate speranțele și temerile trupului întins pe nisip, lângă marea înflorind în lumină”³⁴.

O altă figură mitologică amintită des în operele lui Octavian Paler este Narcis, considerat de autor cel mai calomniat personaj din istorie, lumea văzând în el un vicios, un egolatu, care s-a îndrăgostit de propriul chip frumos, după care s-a sinucis. Aceasta ar fi pe scurt povestea personajului mitologic, dar un amănunt important lipsește, mărturisește scriitorul, nimeni nu vorbește despre acest aspect, care schimbă această poveste, faptul că Narcis era un misogin, iar Nemesis, zeița care veghea la păstrarea ordinii în univers, neputând tolera misoginismul „l-a pedepsit pe Narcis să se uite în fântână și să se simtă atras de chipul său. Tot ce se întâmplă la fântâna de care se face atâta caz este consecința acestui fapt. [...] Narcis a intrat, ca și Oedip, în destin. El execută o pedeapsă, o sentință divină, îndrăgostindu-se de chipul său! Ceea ce, evident, schimbă întreaga perspectivă din care trebuie privit”³⁵. Această abordare schimbă părerile despre calomniatul Narcis, punându-l în relație cu Oedip.

El era un alt personaj care suferă din cauza destinului amar, fiul lui Laios și al Iocastei abandonat după nașterea sa din cauza unui oracol conform căruia el ar urma să-și ucidă tatăl și să se culce cu mama sa, ceea ce și va face fără să vrea și fără să știe. Freud a descoperit complexul lui Oedip: dragostea pentru părintele de sex opus și ură, rivalitate pentru părintele de același sex, deși ambele forme se pot combina în diverse feluri. Mărturisirea autorului este cutremurătoare, el dorește să cunoască adevărul: „Voiam să înțeleg lumea cu inima mea. Și din aceeași pricină îmi reamintesc mereu. Memoria mea e ca o rană care sângerează. Și totul este viu și destin în mine, deoarece memoria este destinul meu [...] suntem ceea ce vor împrejurările vieții mele. [...] Aș spune că Oedip se transformă pe sine însuși în zeu, un zeu care suferă, totuși nu mai puțin zeu câtă vreme e liber și nu

²⁸ Andrei Pleșu, *Limba păsărilor*, Editura Humanitas, București, 1994, p. 265.

²⁹ Cf. Andrei Pleșu, *Despre îngeri*, Editura Humanitas, București, 2003, pp. 18-20.

³⁰ Octavian Paler, *Poeme*, Editura Semne, București, 2008, p. 6.

³¹ *Ibidem*, p. 14.

³² *Ibidem*, p. 16.

³³ Octavian Paler, *Mitologii subiective*, ed. cit., pp. 191-192.

³⁴ *Ibidem*, pp. 193-194.

³⁵ Octavian Paler, *Calomniile mitologice*, ed. cit., p. 160.

regretă răspunsul dat sfînxului”³⁶. Totuși pentru acest adevăr se plătește prea scump, „Orbirea sa nu e atît o sentință, cît asceză. În momentul acela a văzut clar înlăuntrul său. Singura sa revoltă rămîne acceptarea”³⁷.

Un alt personaj mitologic des amintit de Octavian Paler este Sisif a cărui problematică ni se dezvăluie pe larg în *Scrisori imaginare*, în textul adresat lui Camus, dar, așa cum am arătat, deși multe dintre scrieri abordează aceleași personaje mitologice, întotdeauna adaugă idei noi despre fiecare, contextualizarea în cazul fiecărei opere fiind alta. În *Mitologii subiective* destinul lui Sisif este identificat cu cel al lui Oedip și Don Quijote:

„...că totul se rezumă la acest munte în afara căruia nu există nimic și că stîncă nu e decît curajul de a ne atinge destinul. În măsura în care înțelegem acest lucru, Sisif poate fi nefericit sau nu. Drumul lui trece, de la al lui Oedip, pe la răspîntic unde va trebui să aleagă între ceea ce dă glorie muntelui sau îl umple de singurătate. [...] Văd în stîncă împinsă de Sisif dovada că-și atinge cu mâinile destinul și nu se înspăimîntă de acesta. E victoria lui cea mai pură. Nici lui Don Quijote, un Sisif al himerei, sau lui Hamlet, un Sisif al melancoliei, nu le cerem altceva decît consecvență cu sine. Un Sisif dezabuzat, împingându-și în silă stîncă, ar semăna unui Don Quijote care ar începe brusc să rîdă de morile sale de vînt. Desigur, nu uit că Sisif caută un sens efortului său”³⁸.

Eroul poate cel mai iubit de Octavian Paler este Don Quijote, dezvăluind acest lucru, doar în *Calomnii mitologice*. Însă în această operă avem un șir de argumente cu exemple, prin care scriitorul încearcă să demonstreze motivul admirației sale pentru acest personaj. În primul rînd, Octavian Paler crede că nu au exagerat cei care au crezut că Don Quijote este un „Christos spaniol”³⁹, deoarece Iisus răspîndea credința în iubirea aproapelui, iar Don Quijote credea în iluzii, iar pentru ambele personaje drumul este unul fără întoarcere. În al doilea rînd, nu se va înțelege nimic din seriozitatea cavalerului, dacă toată lumea vede în el un personaj amuzant. Cea mai mare problemă, constatată de scriitorul fermecat de personajul lui Cervantes, este că lumea modernă nu mai înțelege iluziile, acestea au fost schimbate în pragmatism, nu se mai poate percepe valoarea cavalerismului, deoarece la modă e eficiența și vulgaritatea, iar dacă vine vorba de idealism, aceasta este absolut nerentabil și anacronic pentru omul contemporan.

Referitor la această problemă se impune o interogație: „...nu cumva ultima iluzie e să crezi că nu mai ai nicio iluzie?”⁴⁰ Înainte să servească lectorului răspuns la această interogație, scriitorul încearcă să lămurească problematica nebuniei, iar după această abordare demonstrează că Don Quijote e cît se poate de logic, doar că pentru a înțelege logica lui, trebuie avute în vedere mai multe aspecte.

Drept urmare, trebuie avut în vedere „că spaniolii au redus numărul muzelor de la nouă, cîte imaginaseră zeii la trei: Dragostea, Viața și Moartea. Și recunosc, abia cînd am pus acest amănunt în legătură cu Don Quijote i-am înțeles, cu adevărat, tîlcul.”⁴¹ După raționamentul scriitorului povestea cavalerului de aceea e logică, deoarece toată aventura lui și lupta împotriva morilor de vînt depinde de șansa că are cui s-o închine. Fără Dulcineea, lupta lui crîncenă cu morile de vînt nu are sens. Iar astfel, toată povestea cavalerului capătă o altă dimensiune, viața lui nu mai e doar un drum între naștere și moarte, ci e un țel limpede către care se îndreaptă, și pentru el nu contează ce crede lumea despre el sau dacă toți din jurul lui îl cred caraghios. El are o pasiune, iar aceasta îi oferă următoarea certitudine, cele „trei principii. Unu: nu se poate iubi, cu adevărat, decît o singură dată. Doi: dragostea e un motiv suficient pentru a trăi. Trei: important în viață e să ne străduim pînă la capăt.”⁴² Astfel, Don Quijote e în stare ca pentru acest vis să renunțe la trecut, la amintiri, dar își creează o nouă identitate pentru a-și îndeplini visul, prin analogie cu Gauguin, care a întors spatele civilizației pentru a descoperi limbajul originar al artei.

³⁶ Octavian Paler, *Mitologii subiective*, ed. cit., pp. 27-33.

³⁷ *Ibidem*, p. 33.

³⁸ *Ibidem*, pp. 69-72.

³⁹ Octavian Paler, *Calomnii mitologice*, ed. cit., p. 76.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 78.

⁴¹ *Ibidem*, p. 79.

⁴² *Idem*.

Pentru scriitorul Octavian Paler aceste personaje sunt adevărate modele, deoarece ambele ar fi în stare de orice sacrificiu pentru pasiunile lor, prin urmare, nu se poate crea operă de artă, doar prin pasiune, credință, talent și dintre toate pasiunea este poate cea mai importantă. Prin această constatare ajungem la proiecția castelului imaginar de către oricare creator, castelul fiind acel turn de fildeș, un laborator al creației. Prin abandonarea timpului istoric și saltul în mitologic, în ficțional: „Don Quijote a ieșit în afara istoriei”⁴³, „și, uneori, mi-a reușit de minune, credeți-mă, tendința de a înlocui viața cu idei despre viață”. Astfel, Octavian Paler reușește să se identifice la nivel ideatic cu personajele mitologice, ajungând să se refugieze în lumea preferată și controversată a ideilor pure.

Prin urmare, așa cum și Don Quijote e conștient că într-o lume în care „morile de vânt sunt doar mori de vânt și nu pot fi transformate, prin iluzie, în altceva, viața devine ternă”⁴⁴, la fel, fără mitic, simbolic și oniric, fără imaginar, iluzie, ficțiune nu există operă de artă. Pe lângă toate acestea, opera de artă își are codul ei specific prin care va filtra iubirea, speranța și încrederea în reușită, în contrast cu lumea superficială din jur, care nu va reuși să se ridice niciodată la nivelul unei receptării autentice.

„Și apoi de ce am vorbi de un eșec al lui Don Quijote? El rămâne până la sfârșit cu credința că singura glorie care merită să fie dorită într-o viață de om este gloria de a iubi. Nu vi se pare că o asemenea convingere este un argument puternic pentru a vedea, de fapt, în povestea lui Don Quijote adevăratul mit al dragostei? În plus, n-am putea trece indiferenți pe lângă un alt adevăr, deloc neglijabil. În aventura lui Don Quijote, dragostea nu depinde de nimic! Nici măcar de reciprocitatea sentimentelor, ca în poveștile obișnuite. Pentru Don Quijote – repet – n-are importanță dacă Dulcineea e sau nu e așa cum o visează el. Și nici ce simte ea. Ceea ce caută el duce de fapt, cu sine, idealizând lumea pentru a-i da un înțeles. De ce sugerează să verifice adevărul? El și-a fixat o misiune și a decis s-o ducă până la capăt, oricât ar chioti cei din jur. Spuneți, poate fi așa ceva o logică de nebun?”⁴⁵ verifică citatul, pare că nu e bine ceva

Prin prezentarea personajului model Don Quijote Octavian Paler ajunge să se identifice cu problematica prezentată, îmbinând autenticul cu intimitatea visului inițiativ, care are menirea de a purta inițiatul într-o altă lume printr-o cunoaștere și o călătorie imaginară.

În cazul lui Octavian Paler visul capătă valențe vizionare transportând eul călător în ceea ce H. Corbin numește lumea imagină care presupune existența în ființa umană, la un anumit nivel de conștiință, a „unor puteri pe care civilizația noastră occidentală poate că le-a atrofiat sau paralizat”⁴⁶, puteri despre care Corbin descoperă mărturii la misticii iranieni; este vorba aici nu de presimțire, nici de călătorie, ci de viziune. Impunerea unei viziuni este funcția totalizantă a visului, exprimând totalitatea sinelui și contribuind la formarea ei. Prin urmare, visul poate fi conceput ca o mitologie personalizată, susținută și de următorul citat: „Este foarte adevărat că mitul însuși are, undeva în structurile sale inaugurale, o intenție de a stăpâni necunoscutul povestindu-l, dat și de a depăși frontierele timpului istoric sau personal, prin debarasarea de orice limite ale existentului”⁴⁷. Această problematică apare și la Mircea Eliade, care susține că mitul devine un impuls interior al individului de a se eterniza: „Ne întrebăm dacă această dorință de a transcende propriul timp, personal și istoric, și de a ne cufunda într-un timp străin, fie el static sau imaginar, va fi vreodată extirpat. Cât timp dăinuiește această dorință, putem spune că omul mai păstrează încă, măcar rămășițele unei comportări mitologice”⁴⁸. Prin urmare, această transpunere a eului creator la nivelul miturilor oferă ieșirea din granițele proprii și pătrunderea în subsidiarul fondului mitologic ascuns.

⁴³ *Ibidem*, p. 91.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 81.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 82.

⁴⁶ <http://mythologica.ro/visul-vehicul-si-creator-de-simboluri/> accesat în data de 13. 03. 2016.

⁴⁷ Diana Câmpăan, A. E. Baconski – *solitarul de catifea*, Editura Academiei Române, București, 2013, p. 133.

⁴⁸ Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, București, Univers, 1978, p. 180.

BIBLIOGRAPHY**Bibliografia operei:**

Paler, Octavian, *Calomnii mitologice*, Editura Polirom, Iași, 2013.

Paler, Octavian, *Mitologii subiective*, Editura Polirom, Iași, 2009.

Paler, Octavian, *Poeme*, Editura Semne, , București, 2008.

Paler, Octavian, *Convorbiri cu Daniel Cristea-Enache*, Editura Polirom, Iași, 2012.

Bibliografie critică:

Bachelard, Gaston, *Apa și visele. Eseu despre imaginația materiei*, traducere de Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1995.

Bârleanu, Călin Horea, *Simbolurile în literatură*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2016.

Blaa, Lucian, *Trilogia valorilor III, Artă și valoare*, Editura Humanitas, București, 1996.

Benoist, *Semne, simboluri și mituri*, traducere de Smaranda Bădiliță, Editura Humanitas, București, 1995.

Belmonte, Marise, Margarita Burgueño, *Dicționarul de mitologie. Zei, eroi, mituri și legende*, traducere din limba spaniolă de Daniela Ducu, Editura All Educational, București, 2013.

Câmpan, Diana, *A. E. Baconski – solitarul de catifea*, Editura Academiei Române, București, 2013.

Cristea-Enache, Daniel, *Melancolii eline*, prefață în Octavian Paler, *Mitologii subiective*, ediția a III-a, Editura Polirom, Iași, 2009.

Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, București, 1978.

Freud, Sigmund, *Despre vis*, Colecție coordonată de Simona Regintovschi, traducere din germană de Daniela Ștefănescu, Editura Trei, București, 2011.

Freud, Sigmund, *Scrieri despre literatură și artă*, traducere și note de Dem. Zamfirescu, prefață de Romul Munteanu, Editura Univers, București, 1980.

Groeben, Norbert, *Psihologia literaturii. Știința literaturii între hermeneutică și empirizare*, traducere de Gabriel Liiceanu și Suzana Mihăilescu, prefață de Gabriel Liiceanu, Editura Univers, București, 1978.

Moceanu, Ovidiu, *Visul și literatura*, ediția a II-a, Editura Paralela 45, Pitești, 2002.

Pleșu, Andrei, *Limba păsărilor*, Editura Humanitas, București, 1994.

Pleșu, Andrei, *Despre îngeri*, Editura Humanitas, București, 2003.

Vernant, Jean-Pierre, *Universul Zeii Oamenii. Mituri grecești ale originilor*, traducere din franceză de Dorin Onofrei, Editura Cartier istoric, Chișinău, 2013.

Siteografie:

<http://mythologica.ro/visul-vehicul-si-creator-de-simboluri/> accesat în data de 13. 03. 2016.

THE TEMPTATION OF ANDROGyny IN MIRCEA CĂRTĂRESCU'S WORK

Silvia-Maria Munteanu

PhD, "D. Ghika" Technical College, Comănești

Abstract: This study proposes an analysis of the Mircea Cartarescu's modalities of including mythical echoes in his novel. A privileged place is occupied, in the cartarescian prose, by the androgynous being. Easily traceable throughout the fictional pages, the temptation of androgyny implies a double explanation: on the one hand, the deviant sexual taste of the post-modernist individual, inclined to the genetic inter-determination, trans-sexuality, heterosexuality, homosexuality and the travesty, and who is willing to embrace new revelational experiences. On the other hand, the Androgen can easily be considered as a synonym for the Everythingness which every one of the characters tends to achieve. Consequently, the sexual experience is regarded as a bridge connecting with the transcendent and the apocalypse.

Keywords: child, father, irony, mother, (a false) Oedip

Motto: „Misterul poetic este o androginie”. (Gaston Bachelard)

Existența unui substrat mitic nu poate fi negată nici în cadrul discursului postmodern ca o realitate preexistentă a literaturii în genere. Literatura poate îndeplini o funcție mitică, deoarece oferă ființei umane oportunitatea de a depăși bariera temporală, integrându-se ritmului etern al trecerii prin (re)trăirea *altor istorii*. În acest context, literatura poate asigura o anume supraviețuire a mitului și, implicit, a sacralului.

Pornind de la definiția dată de Mircea Eliade „Mitul povestește o istorie sacră; el relatează un eveniment care a avut loc în timpul primordial, timpul fabulos al «începuturilor»”¹, se pare că mitul trăiește, deoarece colectivitatea îl asumă drept expresie a unei realități, drept arhetip. Un astfel de arhetip este androginia, care „era prin excelență formula totalității”², ceea ce dovedește nostalgia omului dintotdeauna după unitatea pierdută.

Mircea Cărtărescu a valorificat în creația sa această sursă mitologică, reușind să proiecteze o iubire magică, presărată cu accente incestuoase, a două suflete pereche ce sfârșesc prin a-și schimba trupurile. Miza acestui demers constă în a descoperi resorturile creatoare de re-interpretare a mitului androginului în nuvela *Gemenii*, uzitând simboluri cunoscute, dar întretesute într-un labirint oniric, mitologic, livresc și fantastic. Parcurgând un traseu aparent romantic, această iubire corespunde idealului autorului de a descoperi *Totalul*.

Dincolo de povestea propriu-zisă a oricărui mit, poate fi subînțeleasă și o latură inefabilă, care suscită interesul omului actual de a-i descifra cele mai ascunse înțelegeri, de a reface traseul

¹ Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului* (în românește de Paul G. Dinopol, prefață de Vasile Nicolescu), București, Editura Univers, 1978, pp. 5 – 6.

² *Idem*, *Mefistofel și Androginul* (traducere de Alexandra Cuniță), București, Humanitas, 1995, p. 103.

labirintic al mitului, conturat prin întrepătrunderea realului cu fantasmagoriile și riturile specifice omului arhaic. Mitul nu există fără o dimensiune supranaturală, pentru că el a luat ființă din încleștarea omului cu o putere care-l depășea, pe care nu o putea stăpâni.

Mitul Androgenului poate fi considerat un mit literar, moștenit din tradiția antică greacă; el a devenit o formă de expresie care îi permite cititorului o mulțime de interpretări, iar autorilor o anumită libertate în reconsiderarea, rescrierea din diverse perspective și cu varii intenții a aceleiași scheme mitice. Fascinația ființei androgine străbate întreaga lume mitică, pornind de la sugestia textului biblic și atestată în rândul lumii antice prin prezența ființei primordiale androgine. Pe parcursul devenirii sale, integritatea omului va fi distrusă și, implicit, dimensiunea sa androgină. Omul își pierde puterea nelimitată și autosuficiența, dar continuă să lupte a redobândi unitatea, căutându-și *jumătatea*. De aici, ideea exprimată de Böhme cu privire la diferențierea sexelor, strâns legată de conceptul de androginie.

Pentru a înțelege acest mit, se cuvine a porni de la Platon. În dialogul *Banchetul* sau *Despre amor*³, Aristofan rostește un discurs din care aflăm existența unui al treilea tip de umanitate primitivă: ființa androgină, aflată sub imperiul lunii. Această creatură sferică poseda ambele sexe și era înzestrată cu capacități deosebite, dar și un orgoliu nemăsurat (considerat un *hybris*, ce separă ființa umană de natura divină). Fascinația și puterea nemăsurată ale acestei ființe atrag pedeapsa zeilor, care o sancționează, înjumătățindu-i puterile: jumătatea masculină și jumătatea feminină: „Suntem, deci, îndreptățiți să ne gândim că separarea sexelor este concepută ca un «traumatism», pornind de la care omul pătrunde în coordonatele deloc încântătoare ale timpului profan”⁴. Patosul mitului povestit de Aristofan aduce un elogiu zeului Eros, unicul capabil a reface perfecțiunea după care tânjește omul. Aristofan arată că iubirea este o forță supremă care-i permite ființei umane să se întregească, să năzuiască spre o „stare de plenitudine originară”⁵.

Demitologizând starea de androginie, se poate „concepe o asemenea stare ca pe aceea a unei ființe absolute (nescindată, neduală), a unei integralități sau unități pure, și tocmai de aceea, ca pe o stare de imortalitate”⁶. Această idee reiese și din discursul Diotimei și se află în corelație cu iubirea spiritualizată sau platonică.

O concepție diferită este exprimată de C.G. Jung: el afirmă că arhetipurile *animus* și *anima* sunt deopotrivă prezente la nivelul inconștientului fiecărui individ și în procesul de individuație unul dintre ele devine preponderent, celălalt punând stăpânire definitiv pe inconștient. Viața trăiește în fiecare bărbat prin *anima*, de aceea imaginea femeii eterne este purtată de sufletul său și va fi proiectată inconștient asupra persoanei iubite: „În inconștientul bărbatului există o imagine colectivă moștenită a femeii, cu ajutorul căreia acesta sesizează esența feminină”⁷. Dualitatea masculin/feminin nu face trimitere la Androgenul primordial, ci la o structură psihică androgină a oricărei ființe umane.

Consecință livrescă, viziunea lui Mircea Cărtărescu pare a fi mai apropiată de concepția jungiană a androginiei, pe care o convertește în deviație genetică sau indeterminare psihică sub presiunea științei postmoderne, ahtiată să descopere totul din ființa umană. Transsexualitatea este considerată, în epoca actuală, o problemă psihologică de către specialiști, fiind tratată în clinici de specialitate; autorul o tratează însă cu mijloacele ficțiunii, găsind porți de acces ireale și onirice pentru personajele care au intuiția dualității sau vor să simtă senzația totalității.

O sete neîncetată de re-întregire (sau fascinație duală?) stăpânește ipostazele umane din lirica și proza cărtăresciană, devenind metaforă poetică a Totului spre care tinde ființa

³ Cf. Platon, *Banchetul*, (traducere, studiu introductiv și note de Petru Creția), București, Humanitas, 1995

⁴ Jean Libis, *Mitul androgenului*, (traducere din limba franceză de Cristina Muntean), Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005, p. 76.

⁵ Platon, *op. cit.*, p. 42.

⁶ Julius Evola, *Metafizica sexului* (traducere de Sorin Mărculescu, ediția a treia), București, Humanitas, 2006, p. 93.

⁷ Apud Jean Libis, *op. cit.*, p. 89.

incompletă și, implicit, autorul. Este evidentă prelucrarea arhetipurilor jungiene – *anima* și *animus* – care avansau ipoteza coexistenței celor două dimensiuni inconștiente în fiecare individ. Concepția lui C.G. Jung poate fi corelată cu o mai veche credință despre condiția androgină a omului, despre care vorbea Thomas Laqueur (din care regăsim citate în *Jurnalul* lui Mircea Cărtărescu): în Renaștere, genul nu indica cu precizie sexul biologic, deoarece „Genul face parte din ordinea lucrurilor, iar sexul nu este nici complet convențional, nici ferm corporal”⁸. Medicina renescentistă considera că există un singur sex, iar penisul constituia un simbol al puterii, atribuind posesorilor un statut privilegiat și încadrarea în tagma băieților, de natură superioară. Spre deosebire de ei, cealaltă categorie posedea penis intern și se încadra în statutul inferior al fetelor: „Masculinitatea și feminitatea nu rezidau în nimic anume. Astfel, pentru hermafrodiți întrebarea nu era «ce sex sunt cu adevărat», ci din care gen a împrumutat mai mult arhitectura corpurilor lor”⁹. De aici rezultă indeterminarea sexuală a personajelor create de scriitor, aflate permanent într-o confuzie identitară, cu stări halucinatorii și onirice sau tânjind după făptura androgină, suficientă sieși.

Versul „*femeiescul acela din mine pare să fi pierit, în fine*” (*Autoportret pe spatele lucios al unei lingurițe*¹⁰) transmite sentimentul de ușurare al eului masculin, eliberat de povara *animei*. Involuntar, ne ducem cu gândul la alte personaje conturate de autor, care trăiesc angoasa propriei identități, fantasma unor codițe blonde, prenumele Mircica sau viziunea dublului feminin într-o oglindă sau amintire-ecran.

Mitul androginului pare a fi constituit un stimulent pentru imaginația creatorului postmodern în nuvela *Gemenii*. În proza scurtă, granița dintre existențial și estetic tinde să se estompeze până la disoluție, utilizând toate limbajele, procedeele, temele existente și comunică, pe fragmente, cu diverse categorii de cititori. Plăcerea jocului o ia înaintea valorii educative. Se evidențiază tendința de recăștigare a valorilor umane *personaliste* prin întoarcerea autorului în text. Se evită capcanele naivității confesive prin deconspirarea mecanismelor textuale.

Însuși titlul nuvelei – *Gemenii* – are valențe mitice și face trimitere la androginia/dualitatea ființei primordiale: „Mitul și simbolul gemenilor exprimă ideea diferențierii Unului, separația, polaritatea, dar și armonia sau complementaritatea contrariilor, reducția multiplului la Unu”¹¹. Posedând o putere divină sau demonică, gemenii erau considerați periculoși, astfel ei erau uciși după naștere în unele tradiții. În cadrul tradiției indo-europene, gemenii erau însă asociați eroilor civilizatori, având deci însușiri benefice. Semnul zodiacal al gemenilor este reprezentat în zodiacul copt prin imaginea a *doi amanți*¹², prefigurându-se în acest mod evoluția relației celor doi protagoniști ai nuvelei. Pe de altă parte, personalitatea gemenilor dezvoltă un mecanism de autoapărare împotriva „supremației afectivității: viața sensibilă este ținută la respect, suspectată și zeflemisită, circumscrisă în sfera unui eu preocupat să trăiască în tihna liberei apartenențe la sine însuși. De aici decurge un proces de cerebralizare care conferă, între altele, gustul pentru joc, plăcerea exercițiului ideilor și a dialogului spiritual, elanul inteligenței”¹³. Aflat sub zodia gemenilor, personajul Andrei își confesează pasiunea pentru lectură (Camus, Kafka, Sartre, Céline, Bacovia, Voronca, Rimbaud, Valéry, Virginia Woolf, Dostoievski etc.), înclinația spre studiu și tendința de izolare într-o lume proprie, spirituală, evitând plăcerile comune ale adolescenților, care includeau și idilele specifice vârstei. Pornind de la ideea că „gemenii constituie [...] unul din avatarurile Unității–

⁸ Thomas Laqueur, *Corpul și sexul de la greci la Freud* (traducere din engleză de Narcis Zărnescu), București, Humanitas, 1998, p. 121.

⁹ *Ibidem*, p. 127.

¹⁰ Mircea Cărtărescu, *Dragostea*, (poeme, 1964 – 1987), București, Humanitas, 1994, p. 126.

¹¹ Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Timișoara, Editura Amarcord, 2001, p. 75.

¹² Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. II, (trad. rom. a fost făcută după ediția 1969 revăzută și adăugită, apărută în colecția „Bouquins”), București, Editura Artemis, 1993, p. 90.

¹³ *Ibidem*.

duale arhetipale, autosuficiente din punct de vedere sexual, transgresând, astfel, legile biologice ale reproducerii și sustrăgându-se Devenirii”¹⁴, titlul nuvelei imprimă textului coerența mitică propusă de viziunea scriitorului Mircea Cărtărescu.

Personajele principale ale nuvelei sunt Andrei și Gina, prenume alese deloc întâmplător, ele prefigurând Androginul platonician. Andrei este explicat „prin forma de nominativ-genitiv a substantivului *andras*¹⁵, care înseamnă bărbat. Andrei ar putea fi interpretat ca un supranume în corelație cu „*«Andrei, întâiul chemat la apostolie»*», a suferit moarte prin răstignirea sa pe o cruce în formă de X”¹⁶, sugerând finalul nuvelei. Prenumele Gina își justifică prezența pentru a reface androginul mitic, deoarece provine din grecescul *gune*, ce însemna femeie. În termenii mitului, cele două jumătăți trebuiau să se regăsească, de aceea Andrei pare a fi recunoscut perechea potrivită atunci când o întâlnește pe Gina: „*micuță și subțire [...] figura ei, cu ochi gălbui și mutriță de «doamnă», și vocea ei de rață, puternică, puțin spartă, mi se păreau vag cunoscute*”¹⁷. Chiar dacă inițial o consideră doar diferită de celelalte fete, personajul nu-și dă seama că și-a (re)găsit perechea androgină, curând nu se va mai putea sustrage realității: „*Aveam un sentiment de predestinare; știam, încă de pe atunci că sunt prins, că această fetiță-femeie va dezarticula tot edificiul meu interior*”¹⁸.

Subjugat de iubirea pentru Gina, Andrei acceptă capriciile fetei care inițiază un joc periculos, oscilând între seducție și respingere, savurând uneori momentele de suferință pe care i le cauză, mărturisindu-i nonșalant iubirea ei pentru Silviu: „*Pentru mine Gina era cu mult mai mult decât o prietenă, era o ființă cu neputință de suportat, un drog mult prea tare și pe care totuși trebuia să-l am*”¹⁹.

Amestec de magie și superficialitate, Gina îl manevrează pe Andrei după bunul ei plac: uneori, îl învăluie într-un discurs exaltat pentru a-l convinge cât de mult ține la el. Nu după mult timp însă îi povestește cu lux de amănunte scenariul împăcării cu Silviu, ceea ce-l face pe Andrei să sufere enorm, să resimtă despărțirea de Gina ca pe o prăbușire a „*edificiului nostru*”²⁰, plural ce indică o nouă sfâșiere a ființei androgine: „*Știam că o pierdusem și totuși nu puteam să înțeleg asta. Era ca și când cineva mi-ar fi spus că am murit sau că murise Gina*”²¹. Copleșit de profunzimea sentimentului de împlinire pe care i-l insuflă apropierea Ginei, Andrei nu ezită nicio clipă să se împace cu ea, atunci când fata îi desenează pe un caiet *floricica GINA*.

În ciuda slăbiciunii pe care o manifestă față de irezistibila Gina, personajul se dovedește a fi perfect lucid și conștient de relația sa: „*Făcusem o adevărată erotopatie, amestec de dragoste, ură, dispreț, admirație, idolatrie și silă*”²². Acest amalgam de sentimente contradictorii se grefează pe simbolul dualității gemenilor „care ne introduce în lumea contrariilor polare: masculin/feminin, întuneric/lumină, subiect/obiect, interior/exterior”²³. Starea de beatitudine insuflată de Gina prin *limbajul dorinței* pare a-i determina lui Andrei o „euforie transcendentă”²⁴, care în termenii lui Platon echivalează cu fericirea.

În scena împăcării dintre cei doi, Andrei respinge dorința de contopire fizică, depășind astfel simpla senzualitate. Privindu-se în oglindă și apoi în ochii deschiși ai fetei adormite, personajul are viziunea transferului de identitate „*Dar în loc să văd chipul meu în pupilele*

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Christian Ionescu, *Mică enciclopedie onomastică*, București, Editura Enciclopedică română, 1975, p. 34.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Mircea Cărtărescu, *Gemenii*, în vol. *Nostalgia*, București, Humanitas, 1993, p. 183.

¹⁸ *Ibidem*, p. 191.

¹⁹ *Ibidem*, p. 195.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*, p. 199.

²² *Ibidem*, p. 201.

²³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 90.

²⁴ Jean Libis, *op. cit.*, p. 139.

întunecate, l-am văzut pe al ei!”²⁵, prefigurându-se astfel cel real de după fuziune. Pentru o vreme, relația celor doi evoluează normal. Gina pare a-l fi uitat pe celălalt și noul cuplu începe inițierea erotică, simțurile lor tulburându-se, lăsându-se de fiecare dată pradă emoției descoperirii corpului celuilalt: „Iarna a trecut pentru noi în nebunia camerei ei, unde era de fiecare dată altfel, unde o nuanță emoțională diferită de orice trăisem până atunci mi se revela de fiecare dată când o mângâiam, mergând din ce în ce mai departe”²⁶.

Lipsa Ginei declanșează o suferință atroce în sufletul lui Andrei, amintind de omul primordial înjumătățit: „Nu mai regăsesc decât cu greu drumul ce duce spre centru, spre mine”²⁷. Numeroase detalii despre comportamentul frivol al Ginei și gelozia lui Andrei aflăm chiar din jurnalul personajului, rătăcit printre vise ciudate și cuprins de un delir imaginativ: torturat de o Gina crudă care nu renunță nici la el, dar nici la alți iubiti, Andrei este orbit de gelozie atunci când petrece Revelionul și vacanța de iarnă fără ea. Drept urmare, în lipsa drogului Gina, recurge la un alt anestezic – băutura, în timpul unei petreceri date de un coleg, dar pe față tot nu și-o poate smulge dinlăuntrul ființei sale.

Astfel, se împacă din nou cu Gina, care se arată la fel de insuportabilă și indiferentă, dar mult mai afectată când Andrei o respinge și-i mărturisește cu lacrimi în ochi „că nu vrea să ne despărțim, că ține la mine mai mult decât la oricine altcineva”²⁸. Gina este o actriță în arta iubirii, ea joacă uneori rolul fetei inocente, alteori rolul femeii seducătoare, știe când să plângă sau să se prefacă rănită, stăpânind tehnicile de ademenire ale amorului. Andrei cade de fiecare dată în mrejele ei înșelătoare. Pentru că iubirea se naște din suferința originară a scindării, ea se transformă treptat în boală, devenind indiciul că ceva în Andrei nu funcționează bine: senzația dedublării, transferul și identificarea cu persoana iubită. Într-adevăr, Andrei va suferi o criză puternică (datorată despărțirii de Gina – scenă petrecută în Grădina Icoanei) și va fi internat într-un spital de psihiatrie (într-un salon de femei).

Ființa androgenă – Andrei este intuită de Elisabeta, cea care îi ghicește în cărți la spital. Însăși ghicitoarea rămâne încremenită când îi arată cartea, rostind „Asta ești tu!”²⁹, fiind mai apoi cuprinsă de o criză. Andrei privește cartea, care „Era un valet, dar partea de jos a cărții nu era imaginea răsturnată a valetului, ci o superbă damă de ghindă”³⁰ și, după ce Elisabeta își revine, amândoi încearcă în zadar să regăsească acea carte. Viziunea perfecțiunii, a androgenului, era atât de intensă încât personajul este tulburat ori de câte ori vede în oglindă chipul celeilalte jumătăți. Nostalgia întregului justifică tulburarea, întrucât întâlnirea jumătății pierdute echivalează cu o consonanță a ființei lăuntrice.

Deja apar primele semne de întrebare, deoarece Andrei are intuiția transferului „Sunt ele opera mea, sau opera ei?”³¹ și încearcă să descopere mecanismul care-i înlesnește aceste percepții oarecum bizare: „Rătăcesc prin labirintul minții ei [...] Îmi privesc degetele micuțe și moi, cu unghiile deja cojite. Cu ele am ținut pixul. Deci – cine a scris?”³² Ambiguitatea discursului narativ nu face decât să accentueze confuzia personajului și, totodată, a cititorului.

După o lună neagră petrecută la spital, întors la școală Andrei o percepe altfel pe Gina: sigură pe ea, cu o „anume suficiență enunțiativă”³³, într-un cuvânt maturizată (fetița se transformase în femeie și acum îi era specific verbul *a ști*). Rămas să se zbată singur în „apa stătută a adolescenței”³⁴, Andrei îi scrie o scrisoare de adio în care îi spunea rece că regretă că

²⁵ Mircea Cărtărescu, *Gemenii*, în vol. cit., p. 209.

²⁶ *Ibidem*, p. 217.

²⁷ *Ibidem*, p. 229.

²⁸ *Ibidem*, pp. 242 – 243.

²⁹ *Ibidem*, p. 211.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*, p. 253.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

nu a putut „odată comunica total cu ea”³⁵. Contrar așteptărilor, a doua zi, sub imperiul unei lumini orbitoare „luminoase ca o apoteoză”³⁶ (simbol platonician al lumii inteligibile), „s-a întâmplat **total** (s. n.)”³⁷. Gina i se înfățișează în acea zi la școală diferit: „în mitologia mea, femeia imensă, fără contururi precise, neobiectuală, mai curând un câmp de forțe care-mi ordona lumea interioară”³⁸. În ipostaza de femeie, ea subjugă bărbatul și-i promite subliminal plăcerea sexuală.

Ajuns din nou în camera Ginei, fata îi mărturisește că de data aceasta *vrea* și-l invită să meargă cu ea să-i arate ceva. Ceea ce urmează e o împletire a două mituri: mitul peșterii și mitul androgenului. În tunelul subteran și labirintic, Andrei parcurge drumul de la necunoașterea cea mai adâncă până la cunoașterea supremă, când are *sentimentul totului*: „Am avut brusc *sentimentul totului*”³⁹. Și din acest moment începe să cunoască, dar are revelația transvazării atunci când revine la existența profană limitată: „M-am trezit transformat, transferat în Gina”⁴⁰. Condiția androgenă este incompatibilă cu statutul omului postmodern, dar și a omului în genere, care nu poate deține forța supremă.

În termenii mitului peșterii, aventura lui Andrei continuă, căci ieșind din peșteră zărește o altă lumină, cea a soarelui. Dar personajul renunță la timpul readaptării și în final recurge la foc – lumina peșterii. El nu a putut contempla lumina pură a ideii de Fericire, dobândită în urma cunoașterii prin senzații realizată în peșteră. Alegoria peșterii demonstrează dificultatea atingerii adevărului absolut prin actul cunoașterii umane.

Dictonul „*AMOR OMNIA VINCIT*”⁴¹ din finalul nuvelei evidențiază condiția tragică a ființei androgine și, implicit, a cuplului Andrei și Gina: „Iubirea este, pe pământ, calea către mântuire dar, pentru a regăsi androgenia primordială, esența acestei iubiri trebuie să fie androgenă. Iubirea este adevărată doar dacă bărbatul și femeia nu sunt în interior nici bărbat, nici femeie. Bărbatul, în calitate de suflet, caută pentru imaginea sa masculină să devină imagine feminină. Iar femeia, în calitate de suflet, caută pentru imaginea sa feminină să devină imagine masculină”⁴².

Chiar dacă erosul mijlocește accesul la cunoaștere, Andrei rămâne ancorat în profan și conștientizează că poate accede la absolut numai prin moarte: „Dragostea erotică, în formele ei cele mai pure chiar, rămâne parcă stăpânită de fatalitatea de a iubi pe tine însuși în celălalt, de a iubi propria-și voluptate în al doilea eu întregitor. În adâncul ei zace astfel o izolare egoistă; și orice izolare de acest fel se petrece sub semnul morții”⁴³. În final, Andrei se izolează într-un paradis artificial, re-constituit din amestecul de parfumuri și dezordinea primordială a lucrurilor profane, încercând să atingă prin moarte plenitudinea. Astfel, își asumă bisexualitatea în mod ritualic și extatic: „travestirea intersexuală este un obicei nupțial”⁴⁴, reliefând o cale de a ieși din sine însuși, de a transgresa situația sa particulară pentru a o regăsi pe cea originară.

În viziunea lui Mircea Cărtărescu, mitul androgenului se întrepătrunde cu mitul peșterii pentru a demonstra că personajul nu se va comporta față de soare cum se comportase față de foc, rămânând fidel luminii peșterii (focul sugerând deopotrivă pasiune și purificare): „în urma lui se profilează ceva ce seamănă cu renunțarea la viață: androgenul reprezintă gradul zero al dorinței, împlinirea principiului nirvana. Iată de ce gândirea androgenului ne conduce, pas cu

³⁵ *Ibidem*, p. 257.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*, p. 281.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*, p. 289.

⁴² *Apud* Jean Libis, *op. cit.*, p. 135.

⁴³ Nichifor Crainic, „Simbolul androgen”, în *Nostalgia originilor*, Iași, Editura Moldova, 1994, p. 277.

⁴⁴ Mircea Eliade, *Mefistofel și androgenul*, *op. cit.*, p. 105.

pas, către gândul morții”⁴⁵. Gestul său final stă sub semnul focului și al somnului. Figură provenită din mitos, Somnul este un androgin al morții care acoperă omul cu mreaja palorii sale: „*Adormi instantaneu*”⁴⁶. Sinuciderea reprezintă riscul pe care androginia îl presupune și doar asumându-și acest risc Andrei va putea deveni o ființă androgină.

Romanul *Orbitor* aduce în prim plan diverse entități aflate în căutarea dublului sau a condiției spirituale originare. Pe când era copil, Maarten, fratele lui Cedric, trăiește o aventură halucinantă, atemporală, parcurgând traseul vizionar spre o epavă, învăluită în mister și de care muritorii se fereau. Într-o zi, Maarten, „*cuprins de un mare dor de eternitate*”⁴⁷ s-a hotărât să întreprindă *marea călătorie*, fiind însoțit doar de câinele credincios. Spațiul străbătut devine timp încorporat pentru personajul care se dezvoltă fizic și spiritual pe măsură ce patina spre nava scufundată, ca și când ar fi străbătut timpul înspre viitor. Popasul făcut la moara părăsită devine o experiență de cunoaștere, în urma căreia băiatul trece în rândul bărbaților. Înghețat din cauza frigului de-afară, Maarten abia reușește să deschidă ușa clădirii pentru a se adăposti. El intră într-o altă lume, e aproape sufocat de căldura insuportabilă (ne amintim de senzația de dogoreală resimțită în camera fochistului sau în visele erotice) și întâmpinat de o fată ce-i seamănă leit: „*privind uimită spre Maarten, stătea o tulburătoare fată goală, având ochii lui, buzele lui, un anumit fel al lui de a-și purta capul și umerii, o aluniță a lui, pe care el o avea în dreapta buricului iar ea în stânga*”⁴⁸. Dublul feminin, Maartena sau Martina cum o botează băiatul, este o imagine în oglindă, o întruchipare a *animei*, o esență a feminității provenită din inconștient. Fata îl atrage în mrejele sexualității, sugerând faptul că bărbatul își va alege prima iubită corespunzând feminității lui inconștiente.

Proiecția feminină rezultată din *anima* inconștientă este transfigurată în obiect erotic, iar băiatul cunoaște voluptatea sexuală: „*Maarten dormise în noaptea aceea cu prima lui iubită în brațe, îi mușcase adânc buzele, îi frământase cu voluptate disperată sânii și fesele, îi pătrunsese cu bara lui de carne prima dată întărită, vaginul musculos și fierbinte, privind-o mereu în ochi până când, încă ochi în ochi, identici și totuși atât de diferiți, țipaseră amândoi deodată întetindu-și convulsiile, zdrobindu-și oasele, distrugându-și mințile, înconjurați de aurul lichid ce se vărsa din amândoi, din lumina de anihilare a lumii și de geneză a altor lumi*”⁴⁹. Prima relație cu femeia geamănă dezvăluie condiția androgină revelată prin Eros și satisfacția libidinală a personajului, care percepe extazul ca pe o energie primordială de creare și re-creare a lumii. Ființa completă este atotputernică și capabilă să cucerească absolutul. Maarten înțelege devenirea și sensul profund al vieții, apoi își va continua drumul pentru a descoperi ce-i rezervase viitorul.

Nu lipsește din peisajul erotic nici imaginea desfrânatei, care încearcă să prezinte în cuvinte imensa voluptate resimțită în timpul unei partide de amor cu Witold: „*făcând dragoste cu tânărul Witold, avusese senzația că sunt trei în pat, că se iubește-n același timp cu o femeie și cu un bărbat, și că niciodată nu se simțise mai fericită de cât când avusese capul lui cu păr negru până corbului, cârlionțat, între pulpe, și când simțise buzele lui sărutându-i pasionat, tandru, femeiesc* (s. a.) (*ăsta era cuvântul*) *ghiocul roz și moale, pierdut în pădurea lui de aur*”⁵⁰. Femeia trăiește sentimentul acuplării cu un hermafrodit și experimentează satisfacția totală. Savoarea sexualității este amplificată de cunilingus, o practică erotică jinduită de partenera bisexuală în plan erotic.

Teoria freudiană considera că visul manifest exprimă o dorință inconștientă; reveria personajului Vânaprashta reînvie imaginea lui Andrei, preschimbat în Gina, mutație sexuală

⁴⁵ Jean Libis, *op. cit.*, pp. 196 – 197.

⁴⁶ Mircea Cărtărescu, *Gemenii*, în *ed. cit.*, p. 163.

⁴⁷ *Idem*, *Orbitor*, II, *ed. cit.*, p. 847.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 853.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Mircea Cărtărescu, *Orbitor*, București, vol. I – III, București, Humanitas, 2007, p. 1216.

survenită în urma actului erotic. „*Se visa uneori femeie, bucurându-se de un stop de parfum picurat în scobitura buricului, pentru că, știa acum, fusese-ntr-adevăr o voluptuoasă prostituată în Chittagong*”⁵¹. Personajul masculin cunoaște iluminarea interioară și râvnește să redevină femeie, cum fusese într-o viață anterioară. Interesant este că femeia practica prostituția, activitate necondamnabilă înaintea creștinismului. Psihanaliza pornea de la premisa că „toate ființele umane sunt constituțional bisexuale din punct de vedere psihosocial”⁵² și așa am putea explica fantasma lui Vânaprashta, în corelație cu mutațiile genetice suferite de ființa umană pe parcursul evoluției științei și tehnologiei.

Asemenea personajelor create de autor, Mircișor ar vrea să descâlcească taina ființelor umane, să pătrundă misterul omului și să înțeleagă de ce omul se divide în bărbat și femeie. Aflase că diferența celor două specii, asemănătoare și diferite în același timp, se făcea „între picioare”⁵³ și era curios să găsească o poartă de acces între cele două lumi: „*exista poate undeva o răsucire a lumii, a visului sau a minții pe unde, trecând, din bărbat te schimbai în femeie, metamorfoză la fel de nălțătoare ca și a omizii ce devine ființă înaripată, în crisalida-n care se devălmășesc spațiul, timpul și toate celelalte iluzii*”⁵⁴. Dualitatea omului reflectă scindarea ființei androgine, a cărei perfecțiune rămâne doar un vis, o iluzie pentru entitățile postmoderne. Singura lor șansă este să migreze dintr-un univers într-altul pentru a proba senzația de plenitudine.

Mircea Cărtărescu a reușit să proiecteze într-o lumină nouă o temă esențială preluată din antropologia arhaică: androginul „considerat drept imaginea exemplară a omului perfect”⁵⁵, conferind scriiturii sale densitate ideatică, vizionarism ludic și fantastic, dar, mai ales, seducția totalității. Mihaela Ursa este de părere că „Traducerea platonice a mitului este mai degrabă parodică și deconstructivă”⁵⁶. Tindem să apreciem că autorul a aplicat aceeași grilă de lectură pentru a aduce modificările prezentate mai sus în ceea ce privește ființa androgină. Existența profană nu îngăduie reunificarea forței androgine, de aceea cuplul Andrei-Gina și alte personaje amintite sunt sortite eșecului. Tragismul din finalul nuvelei este potențat de faptul că eroul a conștientizat imposibilitatea reunirii și după ce a avut imaginea Perfecțiunii, a preferat moartea, unicul absolut accesibil omului. Fragmentarea se instituie astfel ca principiu călăuzitor al omului sufocat de banal, realitate și cotidian.

Ca nivel ontologic al lumii, mitologia se validează ca o realitate complexă care acoperă mai multe aspecte ale vieții culturale și intră în psihismul colectiv și individual. Mitul surprinde experiența umană sub aspect arhetipal, vizând condiția umană sub aspectul ei universal și reprezentând, totodată, liantul între literatură și alte aspecte ale realității individuale și sociale. Androginul conturat de Mircea Cărtărescu a dovedit că „misterul totalității face parte din drama umană. El revine sub aspecte multiple și la toate nivelurile vieții culturale”⁵⁷.

BIBLIOGRAPHY

- Cărtărescu, Mircea, *Dragostea* (poeme, 1964 – 1987), București, Humanitas, 1994
 Cărtărescu, Mircea, *Gemenii*, în vol. *Nostalgia*, București, Humanitas, 1993
 Cărtărescu, Mircea, *Orbitor*, București, vol. I – III, București, Humanitas, 2007

⁵¹ *Idem*, *Orbitor*, II, op. cit., p. 737.

⁵² Charles Rycroft, *Dicționar critic de psihanaliză* (traducere din engleză de Sofia Manuela Nicolae), București, Editura Trei, 2013, p. 63.

⁵³ Mircea Cărtărescu, *Orbitor*, III, op. cit., p. 1049.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Mircea Eliade, *Mefistofel și androginul*, op. cit., p. 91.

⁵⁶ Mihaela Ursa, *Eroticon. Tratat despre ficțiunea amoroasă*, București, Editura Cartea românească, 2012, p. 112.

⁵⁷ Mircea Eliade, *Mefistofel și androginul*, op. cit., p. 116.

- Chevalier, Jean; Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. I – III (trad. rom. a fost făcută după ediția 1969 revăzută și adăugită, apărută în colecția „Bouquins”), București, Editura Artemis, 1993
- Crainic, Nichifor, „Simbolul androgin”, în *Nostalgia originilor*, Iași, Editura Moldova, 1994
- Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului* (în românește de Paul G. Dinopol, prefață de Vasile Nicolescu), București, Editura Univers, 1978
- Eliade, Mircea, *Mefistofel și Androginul* (traducere de Alexandra Cuniță), București, Humanitas, 1995
- Evola, Julius, *Metafizica sexului* (traducere de Sorin Mărculescu, ediția a treia), București, Humanitas, 2006
- Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Timișoara, Editura Amarcord, 2001
- Ionescu, Christian, *Mică enciclopedie onomastică*, București, Editura Enciclopedică română, 1975
- Laqueur, Thomas, *Corpul și sexul de la greci la Freud* (traducere din engleză de Narcis Zărnescu), București, Humanitas, 1998
- Libis, Jean, *Mitul androginului* (traducere din limba franceză de Cristina Muntean), Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005
- Platon, *Banchetul* (traducere, studiu introductiv și note de Petru Creția), București, Humanitas, 1995
- Rycroft, Charles, *Dicționar critic de psihanaliză* (traducere din engleză de Sofia Manuela Nicolae), București, Editura Trei, 2013
- Ursa, Mihaela, *Eroticon. Tratat despre ficțiunea amoroasă*, București, Editura Cartea românească, 2012

JUCĂRII PENTRU LILY – A PLEADING FOR THE METAPHOR

Livia-Elena Neagoe

PhD., University of Bucharest

Abstract: This work contains material which treats the manner how metaphor represented the vision of the writer Ionel Teodoreanu about the sensitive section of the world. His perspective was controlled by this concept and he explored every function of the metaphorical language. This study follow the steps by that a figure of speech it has become the autor's signature despite the animosity of the critics.

Keywords: metaphor, interpretation, particular view, cognitive expresion, artistic psychology

Această inedită colecție de exerciții literare ale lui Ionel Teodoreanu dezvăluie înlocuirea contemplării pasive cu verbalizarea extatică a animării spirituale, cristalizând o sensibilitate artistică idealizantă (nu idilică) prin intermediul metaforei, aparatul receptor al scriitorului, căci aceasta devine unicul instrument capabil să reproducă autentic percepția sa asupra lumii: „În tot acest timp, concomitent cu o febrilă activitate exclusiv metaforistică, care devenise mijlocul meu cel mai simplu, cel mai direct de exprimare, începeam să înregistrez toate realitățile din jurul meu, în legătură mai ales cu viața omenească, purtând asupra lor judecăți mai degrabă amare, decât optimiste”¹.

Dar înainte de a aprofunda implicațiile acestui act de limbaj menit să surprindă esența viziunii auctoriale – emoția omniprezentă, consider că este necesară o incursiune în cercetarea semnificației sale generale.

Astfel, în *Mica enciclopedie a figurilor de stil*, conceptul de metaforă este definit drept o „figură de stil care constă în denumirea <<obiectului>> (lucru, ființă, acțiune), cu un cuvânt impropriu, și anume cu numele altui <<obiect>> asemănător, folosit nu ca noțiune (sinonim), ci ca imagine care să evoce obiectul asemănat (comparat)”².

Această figură a ambiguității constituie o nouă metodă de a investiga atât lumea inteligibilă concretă, cât și ordinea abstractă, având o natură preponderent subiectivă.

Henri Bergson susține că în descrierea aspectelor dependente de vibrațiile interioare, calea cea mai sigură este exprimarea în imagini, în metafore, în scheme, evitând includerea lor într-o singură metaforă: „să le multiplicăm, împrumutându-le domeniilor celor mai diverse, ba chiar opuse, în așa fel încât, prin convergența acțiunii lor, să poată mâna conștiința la punctul precis unde o anume cunoaștere poate fi sesizată. Alegând imagini cât mai disparate, împiedicăm ca vreuna dintre ele să fie gonită de alte rivale. În schimb, făcându-le pe toate să reclame de la mintea noastră același fel de atenție și oarecum același grad de tensiune, vom obișnui treptat conștiința la o dispoziție bine determinată, la o atitudine care îi permite să ajungă de la sine la cunoașterea urmărită”³.

¹ A. P. Samson, *Cu dl. Ionel Teodoreanu, despre el și alții*, în *Rampa*, IV, nr. 3599, 22 ian., 1930, p. 1.

² Gh. N. Dragomirescu, *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1975, p. 156.

³ Henri Bergson, *Introducere în metafizică*, Editura Institutul European, Iași, 1998, p. 7.

De asemenea, s-au realizat analogii ale termenului cu noțiunile de poveste, pildă, basm, în măsura în care s-a considerat că „esența metaforei rezidă în înțelegerea și experimentarea unui lucru în termenii altui lucru”⁴, mai familiar, lărgind conținuturile semantice ale unui aspect. În viziunea lui Aristotel, metafora apare sub forma unei enigme, întrucât reușește fuziunea realului cu imaginația. Cicero pune apariția metaforei pe seama penuriei existente în limbă, iar teoreticianul animismului, Giambattista Vico o percepe drept o podoabă, ce corespunde unei „faze poetice” a spiritului și civilizației umane.

În accepția lui Ion Dafinoiu⁵, acest comunicator prolix poate îndeplini o serie de funcții: relevarea semnificațiilor oculte, inaccesibile raționalizării și explicațiilor, comunicarea realității psihologice, strict individuale, reprezentarea abstractului și restructurarea modului de a gândi și a interpreta lumea, seducând și emoționând în egală măsură.

Tudor Vianu merge mai departe și menționează și alte funcții, dincolo de cea lingvistică și magică (remarcabilă în plan etnologic, unde are legătură cu tabuizarea unor nume și procese de sorginte primitivă⁶). Astfel, o primă funcție amintită este cea filozofică care vizează „afirmarea rolului pe care imaginea metaforică îl joacă în opera gândirii sau a comunicării ei”⁷, urmată de cea psihologică și de cea estetică, axată pe stimularea sensibilității, pe amplificarea impresiei și pe exploatarea atitudinilor disimulate ale eului. O ultimă funcție este cea unificatoare, aceasta având scopul „de a sublinia unitatea dintre felurile date ale sensibilității. Dincolo de deosebirile dintre lucruri sesizăm unitatea lor mai profundă și această descoperire, care face din metaforă un adevărat instrument de cunoaștere, ne încântă ca orice descoperire a spiritului”⁸.

În epoca romantică, Jean-Paul Richter în *Introducere în estetică* leagă originea metaforei de consecințele înstrăinării omului de natură și de necesitatea de a descira sensurile lumii, folosind termenii condiției sale, iar pentru estetica romantică, metafora este o forță capabilă să reveleze universul imaginar, o punte între expresie și reprezentare. În lucrarea sa, *Prelegeri despre beletristică și artă*, A. W. Schlegel vede în metaforă un ornament al stilului poetic, iar simbolisții își propun să descopere prin intermediul acestei figuri o lume invizibilă, necunoscută.

Polivalența acestui artificiu creativ este confirmată de multiplele sale clasificări. Ortega y Gasset⁹ distinge între metafora conștiinței-tablă care implică o singură semnificație și metafora conștiinței-vas, ce intră în strânsă legătură cu sensul figurat, conotativ. Tudor Vianu vorbește despre metafora cosmologică: „S-ar putea compara metafora cosmologică cu acele armonii proprii unora din pânzele Renașterii, în care un chip omenesc este pictat pe un fond de vaste peisaje, consunând cu el în chip misterios”¹⁰, metafora personificatoare „prin care aparența umană nu mai este extinsă, ci înfățișările cosmice sînt interiorizate, făcute deopotrivă cu omul. O unitate este sesizată și de data aceasta și anume aceea dintre aspectele naturii și viața interioară a omului”¹¹, metafora sinestezică, metafora simbolică ce „implică o comparație... care se face între o impresie dată și una rămasă vagă și, ca atare, cu neputință de formulat printr-

⁴ George Lakoff, Mark Johnson, *Methaphors we live by*, Chicago University Press, 2003, p. 3.

⁵ Ion Dafinoiu, *Elemente de psihoterapie integrativă*, Editura Polirom, Iași, 2001, p. 149.

⁶ „Metafora posedă anume darul de a arăta obiectul, fără a face parte din aura și substanța lui magică. Omul stăpânit de mentalitatea magică recurge la metafore, din instinct de autoconservare, din interesul securității personale și colective. Pentru mentalitatea magică, metafora nu mai este așadar simplă metaforă, ci armă de apărare și un reflex preventiv.” (Lucian Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*, Editura Fundația pentru Literatură și Artă Regele Carol II, București, 1937, pp. 38-39).

⁷ Tudor Vianu, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957, p. 43.

⁸ Ibidem, p. 78.

⁹ Ortega y Gasset, José, *Las dos grandes metáforas*, en *Obras Completas*, Madrid, Revista de Occidente, vol. 2, pp. 387-400.

¹⁰ Tudor Vianu, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, Editura de Stat Pentru Literatură și Artă, București, 1957, p. 86.

¹¹ Ibidem, p.88.

un termen univoc și precis”¹² și apoi identifică o serie de specii metaforice: metonimia, sinecdoca, antomasia, alegoria, fabula, parabola și ghicitoarea. Tot Vianu este cel care îl citează pe Alfred Biese susținând următoarele: „Limba este prin excelență metaforică... ea încorporează sufletescul și spiritualizează corporalul; ea este o imagine rezumativă și analogică a întregii vieți, întemeiată pe acțiunea reciprocă și contopirea intimă a sufletului cu trupul”¹³.

În studiul său, *Geneza metaforei*, Lucian Blaga delimitează metaforele plasticizante de cele revelatorii. „Metaforele plasticizante se produc în cadrul limbajului prin apropierea unui fapt de altul, mai mult sau mai puțin asemănător, ambele fapte fiind de domeniul lumii date, închipuite, trăite sau gândite [...] Metaforele acestea sunt destinate să redea cât mai mult carnația concretă a unui fapt, pe care cuvintele pur descriptive, totdeauna mai mult sau mai puțin abstracte, nu-l pot cuprinde în întregime. Metaforele revelatorii sunt destinate să scoată la iveală ceva ascuns, chiar despre faptele pe care le vizează. Metaforele revelatorii încearcă într-un fel revelarea unui <<mister>>, prin mijloace pe care ni le pune la îndemână lumea concretă, experiența sensibilă și lumea imaginară”¹⁴.

Importanța majoră a metaforei este punctată de Lucian Blaga: „Omul, privit structural și existențial, se găsește într-o situație de două ori precară. El trăiește de o parte într-o lume concretă, pe care cu mijloacele structural disponibile nu o poate exprima; și el trăiește de altă parte în orizontul misterului, pe care însă nu îl poate revela. Metafora se declară ca un moment ontologic complementar, prin care se încearcă corectura acestei situații de două ori precară [...] Metafora nu poate fi deci numai obiectul de cercetare și de analiză al <<poeticeii>> sau al <<stilisticeii>>, ce figurează în programele școlare; importanța ei se proiectează imensă pe zările meditației. Metafora este a doua emisferă prin care se rotunjește destinul uman, și ca atare ea solicită toate eforturile contemplative ale antropologiei și ale metafizicei”¹⁵.

Pe lângă faptul că este metoda prin care își descoperă chemarea către literatură¹⁶, în cazul lui Ionel Teodoreanu, metafora susține puternic psihologia personalității sale artistice și-i impregnează stilul, indicând un grad înalt al forței de a abstractiza, de a percepe metafizic, cu toate că folosirea ei uneori în mod abuziv a dus la devalorizarea sa prin reproșurile venite din partea exegeților care consideră că literatura acestuia este contaminată de surplus stilistic, ce conduce către manierism. Fie ea simplă, complexă, simpatetică, extremă, această metaforă a lui Ionel Teodoreanu nu este o anomalie, un clișeu, ci un crez somat în permanență de undele unei sensibilități conservatoare, supuse unei reale „religii a simțurilor”. Ea este un mijloc de a sublima conținutul latent, de a picturaliza o atitudine, fie că este vorba de dispreț, ironie, umor, gravitate sau naivitate.

Ionel Teodoreanu are imaginație metaforică, în ciuda faptului că această forță stilistică funcționează uneori ca un mecanism al epatării, ceea ce conduce către gratuitatea sa și poate și lipsa unui ecou la nivelul platformei sensibilității receptoare îl împinge către zona sentimentală, sentimentalistă (căci nu orice mesaj sensibil are capacitatea de a emoționa), care-i deservește asemenea cerbiciei cu care se opune sugestiilor: „Unii scriitori și critici mi-au reproșat abuzul de imagini (metafore) și m-au îndemnat să urmez simplitatea marilor predecesori, pe care, evident au numit-o: clasicism. Trebuie să facem o distincțiune: dacă un

¹² Ibidem, p. 117.

¹³ Apud Tudor Vianu, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, Editura de Stat Pentru Literatură și Artă, București, 1957, p. 15.

¹⁴ Lucian Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*, Editura Fundația Pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, București, 1937, pp. 35-40.

¹⁵ Ibidem, p. 56.

¹⁶ Încă de când era elevul lui Calistrat Hogaș, Teodoreanu demonstrează că metafora este o cale naturală de exprimare firească pentru a reproduce impresii atunci când la teză i se cere să descrie marea, orientându-se după opera lui Flammarion și include în două pagini 80-100 de metafore care-l conduc pe profesorul său către gândul unui plagiat. Tot în acest sens, un alt argument îl constituie umplerea unui sac întreg cu caiete pline de metafore-mărturii ale unui limbaj prolific, rod al lecturilor frenetice.

om care are numai o haină umblă răpănos, și altul se îmbracă, trebuie să-l dăm ca exemplu pe cel dintâi? De ce atunci bogăția metaforelor mele să fie un cusur? Peste câțiva ani, când tumultul din mine se va așeza, prin efectul vârstei și al evoluției literare, voi ajunge și eu la o formulă de simplitate, proprie ființei mele”¹⁷.

Acestă „promisiune” nu se materializează însă și metafora își multiplică substanța la nivelul întregii creații, conducând opinia critică spre speculația unui act patologic. Interesul studiului nu este de a se pronunța dacă acest procedeu artistic reprezintă un cusur sau un merit, ci de a revela funcția ei reprezentativă, fidelă stilului scriitorului care gândește, creează și comunică prin intermediul acestui limbaj definitoriu, compatibil cu firea sa contemplativă, ancorată parcă în vecinătatea unui vis.

Realizând o paralelă între vis și metaforă, Tudor Vianu observă: „Metafora poetică este o unealtă a lucidității; o putere a treziei [...] Visăm pentru a putea dormi; construim sau contemplăm însă imagini poetice pentru a înțelege mai mult și pentru a trăi sentimental mai puternic. Visul ne închide în nesimțirea somnului. Metafora degajează însă în noi un fior și ne conduce către o potență superioară a vieții. Asimilarea dintre vis și metafora poetică ni se pare din toate aceste pricini nedreptățită. S-a spus totuși că între vis și creația poetică ar exista cel puțin o funcțiune psihologică comună, funcțiunea eliberatoare sau catarctică. Visul ca și imaginile poetice ar elibera afecte comprimate de conștiință.”¹⁸

Particulă esențială a creației lui Ionel Teodoreanu, metafora este un fapt de limbaj, ce devine în acest sens punte de legătură între realitate și subiectivitate, iar pentru a urmări valențele manifestării sale este indicată concentrarea atenției asupra volumului de debut *Jucării pentru Lily*, un adevărat inventar de metafore, care construiesc o atmosferă capabilă să eclipseze materia.

Această lume la baza căreia stă metafora este o reprezentare axată pe o spaimă metamorfozată în beatitudine, pe o angoasă devenită melancolie, ce urmărește doar pulsațiile sufletului a căror imortalizare o vizează: „Și spun sufletului meu: nu-ți risipi clipele vieții, stinghere. Adună-le în cârd mereu crescând și îndrumă-le unite înspre sfârșit. Ca atunci când cea de pe urmă clipă a anilor bătrâni se va mistui în moarte, cârdul clipelor tinere să fluture încă deasupra vieții, ca două aripi răsunătoare de tot ce-ai iubit, de tot ce-ai cântat, de tot ce-ai slăvit, de tot ce-ai suferit”¹⁹.

În sfera creatoare a lui Ionel Teodoreanu, metafora exhibează stări sau explorează domeniile unei lumi exterioare prin prisma unui filtru dirijat de impulsurile interioare, ea devine o marcă stilistică, însăși esența literaturii sale: „metaforele mele erau o încercare de apropiere către realitatea pe care căutam s-o absorb prin toți porii”²⁰, iar contactul cu această metodă artistică se produce încă din vremea în care nepotul începe să locuiască la bunici: „Era într-un început de primăvară. În casa bunicilor, aceeași tăcere blajină – pe care o știam de mic copil-îmbătrânită parcă. Ei jucau cărți: o concină. Eu, aplecat, asupra caietului, cu părul învolburat, cu creionul în mână, mă tot gândeam la hulubii albi și scriam: <<Corăbioare de hârtie/ Cu câte-un alb și fin catarg,/ Pe care vântul le răstoarnă;/ Ceșcuțe mici de porțelan/ Ce cad de sus și nu se sparg>>”²¹.

Metaforele declamă suprasensibilitatea scriitorului, căci acesta vede în ele apoteoza spiritului amplificat, un organ firesc al expresiei vitalizate: „M-am ridicat drept în sus, cu

¹⁷ Ionel Teodoreanu, *Opere alese. De vorbă cu I. Valerian. Debutul meu. G. Ibrăileanu. Cuierul „Vieții Românești”*. Imagismul. Noul roman, Editura Minerva, București, p. 409.

¹⁸ Tudor Vianu, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, Editura de Stat Pentru Literatură și Artă, București, 1957, p. 56.

¹⁹ Ionel Teodoreanu, *Opere alese, Jucării pentru Lily*, Ed. Minerva, București, 1981, p. 36.

²⁰ Ionel teodoreanu, *Opere alese. De vorbă cu I. Valerian. Debutul meu. G. Ibrăileanu. Cuierul „Vieții Românești”*. Imagismul. Noul roman, Editura Minerva, București, 409.

²¹ Ionel Teodoreanu, *Ulița copilăriei*, Ed. Garamond, București, 2004, p. 23.

creștetul în soare. Trufașă se înalță făptura mea asupra pământului, că-i amforă plină deasupra fântânii pe care a secătuit-o. Vino tu, însetată pribeagă, vino tu și mă soarbe; te aștept. Cu toată primăvara în tine, să fii rodul meu, nu al pământului. Atunci, scheletele pădurilor vlăguite mă vor fulgera cu înmiitul blestem al crengilor uscate, pe mine, tâlharul primăverii lor... Iar eu, îngenunchind, îmi voi pleca fruntea la pământ și mă voi închina ție, icoană suflată cu sufletul meu, Icoana Belșugului”²².

Formă de meditație, ce transcende viața, metafora lui Ionel Teodoreanu are rol integrator, căci lumea are acces în cadrul operei sale, doar prin botezul ei. Astfel, în volumul *Jucării pentru Lily*, Ionel Teodoreanu încearcă o apologie a universului natural, ce are ca protagoniști hulubii, ciorile, vrăbiile, gândacul, cocoșul, cloșca, ariciul, curcanul, câinele, omida, fluturii, furnicile, caradașca, țânțarul, licuricii, broaște, privighetorile, șarpele, musca sau veverița, iar metaforele capătă iradiație simbolică, bucolică în nevoia continuă de a călători, de a cunoaște investigând imagistic.

În spirit romantic, Ionel Teodoreanu radiografiază viața și operează reducerea existenței subiectului și a lumii înseși la dimensiunea artificiei, a iluziei, a măștii: „Plopii înfrunziți sînt o iederă cățărută pe lumină. S-a înnoptat. Prin tremurul lor umbră zăresc o bună-dimineată deplin înflorită: luna”²³ sau „Ninsoarea era un balet de fulgi; rotunde picături de rouă, în crinoline albe, menuetând grațios, din cer până-n pământ”²⁴.

Emanatii ale unei înclinații poetice, metaforele dau impresia de spontaneitate, de notație ingenuă, iar cele mai multe dintre ele sunt de factură plasticizantă, în praesentia, animând puternic elementele descrise: „În mănăstirea clarului de lună, ciocăniturile au bătut toaca. Acum privighetorile sună vecernia crângului. Ascultați susurul ce pornește de pe crengi spre icoana lumii; frunzele se închină”²⁵.

Atât în acest volum, cât și în celelalte opere, sunt cultivate mai multe tipuri de metaforă. Astfel, foarte sugestive sunt cele de natură ludică, metaforele-ghicitori, de tip cimilitură, care primează și abundă, surprinzând un cumul de secvențe: „Câmpia e acoperită cu o risipă uriașă de boabe de cafea, arse de prăjite ce-s. Pe-alocurea, copacii rășnesc croncănit”(ciorile)²⁶, „Penița uriașă a plopului a împrăștiat pagina albă a câmpiei cu stropi de cerneală”(ciorile)²⁷, „Numai în scrumelnița unei flori poți găsi scrumul întreg al unei țigări”(omida)²⁸, „Pe o garoafă, două petale fac sluj!”²⁹(fluturi), „S-a întunecat de-a binelea. Firele de iarbă au ajuns lanterne mici și forfotesc foșnind, în căutarea șiragului picăturilor de rouă, risipite pe câmpie”(licuricii)³⁰.

Metaforele-aforism au o carnație aparte, ele fiind capabile să dea relief cunoașterii senzoriale, unei intuiții poetice a esențelor varietății de aspecte: „Pământ! Ești o corabie urgisită rătăcind prin haos, de mult!”³¹ sau „Și noaptea toată e doina mută a unui dor neîmplinit, a unei mahniri nealintate”³².

O altă categorie o reprezintă metafora-incantație, care prin tonul imprecativ pare să subordoneze universul invocat viziunii artistului, permițând astfel exercitarea unei subiectivări a întregului: „Prefă-te, cer, cu-n spasm nebun, din nor albastru de senin în vast soare boltit și despletește-te în tumultoase holde de raze, să-nvestmâți pământul în fulgerătoarea lor beteală,

²² Ionel Teodoreanu, *Opere alese, Jucării pentru Lily*, Ed. Minerva, București, 1981, p. 54.

²³ Ionel Teodoreanu, *Opere alese, Jucării pentru Lily*, Ed. Minerva, București, 1981, p. 19.

²⁴ Ibidem, p. 23.

²⁵ Ibidem, p. 39.

²⁶ Ibidem, p. 4.

²⁷ Idem.

²⁸ Ibidem, p. 6.

²⁹ Idem.

³⁰ Ionel Teodoreanu, *Opere alese, Jucării pentru Lily*, Ed. Minerva, București, 1981, p. 8.

³¹ Ibidem, p. 17.

³² Ibidem, p. 51.

să-nvestmânți o fericire care-l cuprinde tot... Tresăriți aripi albe ale ghețarilor și zburăți cu foșnitoare fâlfâiri, albind văzduhul, să fiți fluturi prin florile fericirii mele. Prefaceți-vă, claruri de lună, în jocuri tainice de surâsuri, să vă presar pe fericirea mea”³³.

Aparținând aproape organic ființei creatoare, metafora încorporează principiul „minciunii estetice” ridicate la rang de voluptate. Pentru Teodoreanu, trăirea capătă cote paroxistice prin intermediul cuvântului, iar pentru a integra întreaga lume într-o capsulă a salvării prin transgresie artistică, potențarea expresiei trebuie să meargă până la idealizare, chiar dacă aceasta implică și procesul denaturării sau al excesului. Cu o ingenuitate aparentă, Ionel Teodoreanu face asocieri neobișnuite, aducând un omagiu fanteziei: „zmeie mititele, felurit colorate, care zburau fără vânt și se cârmuiau fără de sfoară: fluturi [...] mătăanii de os întortocheat, care se înșirau singure-melci [...] umbre prin văzduh: ciori [...] primăvara e o Duminică a pământului”³⁴.

Valorificat literar, în romanul *La Medeleni*, modelul metaforelor-narațiuni sau al metaforelor-poeme în proză din volumul *Jucării pentru Lily* devine expresia primului demers artistic al lui Dănuț, *Alunele veveriței*: „Scrișul pentru el era un refugiu, o scăpare de propriul său suflet, un fel de fetișism în care metaforele erau icoanele. Cum fugi de umbra stranie a unui cimitir...-așa fugea de sufletul său, refugiindu-se în metafore. Și fiindcă sufletul era brăzdat de spaime, metaforele izbucneau impetuoase spre viață, ca hergheliile de cai sirepi, fugind de cercurile de foc ale furtunilor... Adora concretul spre a se izbăvi, prin el de teroarea abstractului. făcea metafore cum își astupă femeile ochii și urechile, când le e frică prea tare”³⁵.

Apare aici și o funcție magică, terapeutică a metaforei ca apanaj al sustragerii din rigorile unei realități inacceptabile sau în care spiritul nu se poate adapta. Pentru Dănuț, metafora este amuleta care asigură echilibrul în fața vieții, dar și o contestarea a acesteia, prin apelul la principiul lanternei cehe, care, printr-o abordare diversificată, înfățișează un adevărat balet mental, fără să neglijeze niciun unghi: „Aceste notații disparate, unele grațioase, altele glumețe, altele triste, îi micșorau sufletul, dându-i dimensiunile trupești și sufletești ale copilăriei. Scria cum un copil își clădește căsuțe pe covor din cărți de joc, serios cum numai un copil poate fi. Simțea în el intimitatea unui spațiu restrâns. Se bucura scriind, cum se bucură un copil la lanterna magică...”³⁶.

Pe lângă consemnarea tribulațiilor sufletești, metafora joacă un rol important și în construirea portretelor și a decorului de sorginte fantastică din romanul-poveste cu accente gotice *Turnul Milenei*, iar capacitatea acesteia de a crea atmosferă, forța ei inventivă este definitorie pentru proza lui Ionel Teodoreanu: „Gealatul trandafirilor, Milena, avea în trup nebun, trilul privighetorilor. Din glezne până-n ceafă, trupul pornea în tril... Avea în suflet munți de brad, furtuni, povești și trandafiri, și gânduri ce veneau din munți ca veverițele, ca ploile și ca buhailor pâclelor, sau ca albinele, din trandafiri, ori din povești”³⁷, iar cadrul idilei dintre protagoniști urmărește linia rețetei romantice: „...Mergeau ținându-se de mână, Milena îl călăuzea. În jurul lor, suflările erau de frig, venite ca din peșteri, lumina, verde-nvăluită, soarele în eclipsa bradului, și dimineața ca o veghe amorțită într-un miez de noapte”³⁸.

Uneori metaforele recurg la o simplitate infuzată cu naivitate, vrând parcă să constituie o mărturie a candorii spiritului: „Coadă câinelui nu e podoabă de prisos: e coada inimei lui”³⁹. Altădată e calea de pătrundere în sferele comuniunii depline cu natura al cărei farmec caută să-l absoarbă prin toți porii creației, iar ceea ce surprinde este faptul că vitalitatea imaginilor devine evanescentă, întrucât asupra autorului acționează des presiunea melancoliei mai ales prin

³³ Ionel Teodoreanu, *Opere alese, Jucării pentru Lily*, Ed. Minerva, București, 1981, p. 55.

³⁴ Ionel Teodoreanu, *Ulița copilăriei*, Ed. Garamond, București, 2004, pp. 27-28.

³⁵ Ionel Teodoreanu, *La Medeleni, Drumuri*, Ed. 100+1 Gramar, București, 2001, p. 207.

³⁶ Idem.

³⁷ Ionel Teodoreanu, *Turnul Milenei*, Editura Minerva, București, 1970, p. 52.

³⁸ Ibidem, p. 98.

³⁹ Ionel Teodoreanu, *Opere alese, Jucării pentru Lily*, Ed. Minerva, București, 1981, p. 43.

intermediul metaforei personificatoare: „Copacii sînt pajii soarelui. Cînd apune, ei îi poartă pe crengi trena de lumini crepusculare și, cu un foșnet grav, pădurea pare că urmează evlavioasă soarele care coboară orbitor treptele haotice ale întinericului”⁴⁰ sau „Via a vărsat atîtea lacrimi, încît pleoapele frunzelor sînt roșii de plîns”⁴¹.

În scrierile gotice, metafora este o unealtă în vederea intensificării senzațiilor stranii, înfricoșătoare: „Totul era mort în el. Roșeața goliescă a părului și dungile miriapode ale ochilor abea întredeschise în fața verzui-galbenă, dădeau senzația unei stranii putrefacții – cu viermi roși și gândaci negri – stăpînită încă de voința lui”⁴².

Astfel, Ionel Teodoreanu găsește în bogăția „florei metaforice” gradul necesar de complexitate pentru a radiografia emoții, pentru a divulga acordurile simfoniei dintre spirit, operă și viață, asumându-și riscul etichetelor necruțătoare: „Metaforele suprimă obiectul descris, așa cum ambalajul tinde să se substituie produsului. Impresia rea provine din vaporozitate. În spuma frazelor pier, ca într-un Maelsfröm delicat, analiza psihologică (<<Miros de ars în suflet și gândurile strânse și strivite ca lanuri peste care au trecut năvălitori călări cu o mireasă răpită>>), senzualitatea (<<și când simțea profunda bătaie de aripi a păsării de pradă care sfâșie adânc viața trupului>>), detaliul portretistic (<<o adorabilă fetiță a cărei gură buda ca o cireșă>>), descrierea de natură (<<O zi de august, aromată și toropită ca o femeie goală, întinsă pe plajă la soare, cu ochii negri ai umbrelor subțirale părul întunecat al livezilor>>) și așa mai departe. Romanescul lui Ionel Teodoreanu e impregnat de kitschul epocii”⁴³.

În această manieră, Ionel Teodoreanu rămîne un estest destituit pe baza opulenței stilistice de natură barocă, ce-i aduce stigmatul de colorist facil, umbrind faptul că metaforismul său nu ar trebuie interpretat ca act manierist, ci mai degrabă ca o nevoie de vis, ca o ancorare fragilă într-o multitudine de nuanțe, mai ales că apelul la acest mijloc se face atunci când scriitorul trebuie să redea țesătura delicată a unui conflict interior sau să analizeze inefabilul vieții: „Mi se părea că explozia plastică a metaforei e modul cel mai eficient de a *notifica sensibilității* lectorului viziunea proprie a concretului și abstractului, condiție a creațiunii literare, care nu poate fi *proclamativă*, ci *demonstrativă*. Nu aspiram atunci și nici acum să evoc <<frumosul>> prin metaforă, ci, dimpotrivă, să divulg eliptic *caracteristicul, specificul, savoarea tipică*. Aveam de pe atunci certitudinea că dacă un scriitor afirmă <<Luna răsărise>>, luna *n-a răsărit* în ochii lectorului, chiar dacă scriitorul care afirmă așa ceva e Sadoveanu. Simțurile noastre nu acordă credit nimănui. Ele vor plăti *plastică* efectivă”⁴⁴.

BIBLIOGRAPHY

1. A.P. Samson, *Cu dl. Ionel Teodoreanu, despre el și alții*, în *Rampa*, IV, nr. 3599, 22 ian., 1930
2. Gh. N. Dragomirescu, *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1975.
3. Henri Bergson, *Introducere în metafizică*, Editura Institutul European, Iași, 1998.
4. George Lakoff, Mark Johnson, *Methaphors we live by*, Chicago University Press, 2003.
5. Ion Dafinoiu, *Elemente de psihoterapie integrativă*, Editura Polirom, Iași, 2001.
6. Tudor Vianu, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957.
7. Ortega y Gasset, José, *Las dos grandes metáforas*, en *Obras Completas*, Madrid, Revista de Occidente, vol. 2.
8. Lucian Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*, Editura Fundația Pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, București, 1937.

⁴⁰ Ibidem, p. 26.

⁴¹ Idem.

⁴² Ionel Teodoreanu, *Golia. Porțile s-au închis*, Editura Cartea Românească, București, 1932, p. 170.

⁴³ Nicolae Manolescu, *Istoria literaturii române, 5 secole de literatură*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2008, pp. 774-775.

⁴⁴ I. Teodoreanu, *Cum am scris Medelenii, Manuscriptum*, nr. 1, 1971.

9. Ionel Teodoreanu, *Opere alese. De vorbă cu I. Valerian, Debutul meu. G. ibrăileanu. Cuierul „Vieții Românești”. Imagismul. Noul roman*, Editura Minerva, București.
10. Ionel Teodoreanu, *Opere alese, Jucării pentru Lily*, Ed. Minerva, București, 1981.
11. Ionel Teodoreanu, *Ulița copilăriei*, Ed. Garamond, București, 2004.
12. Ionel Teodoreanu, *La Medeleni, Drumuri*, Ed. 100+1 Gramar, București, 2001.
13. Ionel Teodoreanu, *Turnul Milenei*, Editura Minerva, București, 1970.
14. Ionel Teodoreanu, *Golia. Porțile s-au închis*, Editura Cartea Românească, București, 1932.
15. Ionel Teodoreanu, *Cum am scris Medelenii*, *Manuscriptum*, nr. 1, 1971.
16. Nicolae Manolescu, *Istoria literaturii române, 5 secole de literatură*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2008.

COLOURFUL TEETH: A NEW POSTCOLONIAL REALITY IN ZADIE SMITH'S NOVEL

Patricia-Dorli Dumescu

“Victor Babeș” University of Medicine and Pharmacy, Timișoara

Abstract: Zadie Smith's novel White Teeth is the perfect illustration of a new type of uniqueness characteristic of the New World. East and West come closer together in this exotic narration, redefined by the particular environments people inhabit. The concepts of East and West are thus (re)examined and the paper's aim is to analyze how difference can turn into sameness when strict definitions of the self can no longer be imposed and individuals state their own affiliation(s).

Key words: postcolonial reality; self/ other; tradition vs. popular culture

Zadie Smith is one of the contemporary writers who could easily be labeled as coming from two cultures and thus gaining insight into both the New World and the lost traditions of a small community. Belonging to the postcolonial world, she easily eschews such drawer-like definitions of the self and rather targets a broader audience, with a more general view on contemporary life and its immediate issues. Her first novel, *White Teeth*, can be read both as a (hi)story of immigrant life in London, and as a family saga tracing the destiny of characters as varied as Bengali Muslims, English low- and middle-class workers, exotic stalkers, eclectic Jehovah's Witnesses, spoilt children, cultured mistresses and even Swedish gynecologists. They are all united by the visible yet unseen city: a framework for the stories and lives to unfold, rise or shatter under the magnifying glass of urban challenges.

The daughter of a Jamaican mother and an English father, Smith is the very mirror of her own characters: she was born in England but her skin speaks of a different reality. Thus she embodies the 'East meets West' idea, reflecting the new identity of this globalized century. Accordingly, the characters in her novel cannot be but an eclectic gathering which reflects one or the other side of the story. As we shall see, this dichotomy that Edward Said speaks about (see Said, 1979: 43) is also present in the novel, but the new reality dictates also a *mélange* between these two apparently rigid concepts.

The novel opens in a rather spectacular manner, with a certain Alfred Archibald Jones attempting to take his life on a “nasty urban street” (Smith, 2000: 3-4), which is characteristic of his experience so far. But like everything else in his life, his suicidal attempt is also a failure. Fortunately, he ends up meeting his future wife, Clara Bowden, who descends the stairs as if in an old, glamorous, MGM movie:

She walked down the stairs in slow motion, surrounded by afterglow and fuzzy lighting. And not only was she the most beautiful thing he had ever seen [...] She smelt musty, womanly, like a bundle of your favourite clothes. She wore her sexuality with an older woman's ease, and not [...] like an awkward purse, never knowing how to hold it, where to hang it or when to just put it down (Smith, 2000: 24).

The description would work perfectly for any attractive woman, and Smith does not render the other striking feature: Clara was black. Instead of approaching the character from a

political point of view, the author chooses to charmingly depict a different type of “imperfection”: the complete lack of teeth in the top of her mouth. It is this detail that makes her different, not her skin. By avoiding to interpret the skin as a fetish (see Homi Bhabha, 2002: 78), Zadie Smith takes her character out of the postcolonial gallery and turns her difference into sameness. Although Archie’s employer does hint at the racial issue, making vague excuses such as “I’d spit on that Enoch Powell ... but then again he does have a point, doesn’t he? [...] I mean, it’s like Delhi in Euston every Monday morning” (Smith, 2000: 72), Archie does not react in any way. To him, there is no skin issue, no debate about his wife being of a different color, because 21st century life has become colourless. Neither of the two perceives their marriage as a compromise, as longing for the other colour (as Frantz Fanon would define it; cf. 1967: 47-51), nor do they ever talk about race.

Nevertheless, the Western society he belongs to sees in his friendship with the East a rather exotic behaviour:

‘Oh, Archie, you *are* funny,’ said Maureen sadly, for she had always fancied Archie a bit but never more than a *bit* because of this strange way he had about him, always talking to Pakistanis and Caribbeans like he didn’t even notice and now he’s gone and married one and hadn’t even thought it worth mentioning what colour she was until the office dinner when she turned up black as anything and Maureen almost choked on her prawn cocktail (Smith, 2000: 69).

Archie’s “friendly relations” with the East are seen as a “strange way”, an extravaganza that not everybody can afford nowadays. In a world dominated by very precise identity boxes, not mentioning the skin colour of your wife may cause accidental choking with some people. Society does indeed insist upon playing tricks on these New World individuals, forcing upon them definitions which should bring back their less glorious past, and retracing their heavy steps to the new city: “This and little more had constituted the ceremony. Archie was passed a pen and put down his name (Alfred Archibald Jones), nationality (English) and age (47). Hovering for a moment over the box entitled ‘Occupation’, he decided upon ‘Advertising: (Printed Leaflets)’; then signed himself away. Clara wrote down her name (Clara Iphegenia Bowden), nationality (Jamaican) and age (19). Finding no box interested in her occupation, she went straight for the decisive dotted line, swept her pen across it, and straightened up again, a Jones” (Smith, 2000: 50). However, for Zadie Smith the focus shifts again: instead of parading about the required identity boxes, she decides to ridicule the form which completely glosses over a woman’s occupation. Clara does not think about such ardent issues either, but rather shows the determination of a woman in love, eager to become one with her husband. Nationality or no nationality involved.

The Joneses are thus placed in the middle of the debate, being “both/and”, Western and Eastern, white and black, common and exquisite, modern and traditional, all at the same time. Their relationship does not imply any discussions about race because they have ceased to see the colour of the other – their reality is far beyond the concept of race and resides more in the human value of the other.

The other side of the story, i.e. the Eastern side, is represented by the Iqbals, Archie’s Bengali friends. Having fought together a war reminiscent of Dino Buzzati rather than Erich Maria Remarque, Archie and Samad Iqbal share a friendship which has nothing to do with race. Although when they first met, in 1945, Archie’s vision of this friendship was more of a colonial one, in accordance with the time frame (“the kind of friendship an Englishman makes on holiday”; Smith, 2000: 96), times have changed and they now flee their homes in order to meet at O’Connell’s, their constant shelter from every-day life. With plenty of bad food to go around, they enjoy the privilege of intimacy in an Irish place owned by a Muslim called Abdul-Mickey. One cannot escape the satire of the postcolonial world without acknowledging it first!

Archie thinks of Samad's family as "not *those* kind of Indians" (Smith, 2000: 54), which means that they are not traditionalist, or judgmental of one by the way in which one can cook the curry. While Alsana matches trainers to her sari, Samad is trying to revive old traditional values he perceives as crucial. Western temptations tend to lure him as well into the realm of real life, where you can flirt with your mistress at ease or masturbate in peace. This is also the reason why he wants his sons to be raised in the Eastern tradition and with Eastern values to hold dear. Samad makes thus a deliberate choice between East and West, refusing (at least theoretically) to be swallowed by an ever-expanding consumer society.

There is also the pure Western side of the story represented by the Chalfens, a typically upper class English family enjoying all the privileges of a rich education and embodying the vision of a West at its highest power:

Every Chalfen proclaimed themselves mentally healthy and emotionally stable. The children had their oedipal complexes early and in the right order, they were fiercely heterosexual, they adored their mother and admired their father, and, unusually, this feeling only increased as they reached adolescence. Rows were rare, playful and only ever over political or intellectual topics (the importance of anarchy, the need for higher taxes, the problem of South Africa, the soul/body dichotomy), upon which they all agreed anyway (Smith, 2000: 313-4).

Unlike the Joneses and the Iqbals, they are a pillar for the British society, working on scientific projects and nurturing plants and people. Theirs is the Western way of doing things, helping with anything they can and taking part in as many projects as possible. Their family history goes back as early as 1675, everything being written down in every little detail. By comparison, Archie Jones "could give no longer record of his family than his father's own haphazard appearance on the planet in the back-room of a Bromley public house circa 1895 or 1896 or quite possibly 1897, depending on which nonagenarian ex-barmaid you spoke to." (Smith, 2000: 337). For the Western world a recorded history is more than necessary, while the East is more fascinated with the gift of oral storytelling which might alter some facts. The three families stand only for one type of relationship to the West, since their children are the very products of the West, each of them having his or her own approach to the society they live in.

The cosmopolitan London reality has allowed them to turn their racial particularity into a given which people have stopped questioning. Upon having a child, there will be no question as to its becoming "lighter", nor any prayers to Almighty-God concerning this issue. Irie will indeed inherit Clara's Jamaican features, as "[t]he European proportions of Clara's figure had skipped a generation" (Smith, 2000: 265), and she will be displeased with them as well as with her hair. She will even go to a mediocre hairdresser in order to have her hair straightened as much as possible. Her drive, however, does not come from a psychological identification with the white majority; it is rather the impulse of a teenager in love, desperately attempting to woo her unobservant lover. As she sees herself with a hair that (literally, as well) does not belong to her, she removes it as if it were an old, undesired coat and chooses her old self again. Irie refuses to force upon herself an identity which cannot complete her, but would only strip her of the person who she really is.

Irie does not think much about her own complexion, but it is the others who try to "place" her in the right identity box: "Pale, sir! Freckles an' every ting. You Mexican?" 'No.' 'Arab?' 'Half Jamaican. Half English.' 'Half-caste', Jackie explained patiently. 'Your mum white?' 'Dad.' Jackie wrinkled her nose. 'Usually de udder way roun'." (Smith, 2000: 273). The need for an exact definition of one's roots determines the others to guess the racial identity of Irie's parents, although Irie does not perceive herself as being 'half-caste'. She is rather the imminent result of the reality she lives in, where East and West have joined hands into a new kind of reunion. Irie refuses to be burdened by history and chooses instead to focus on her

intellectual development. And still, at the end of the novel, she does pursue her roots by looking up her grandmother and choosing to live with her for the time being.

The Iqbal children are as Western as any of their British colleagues, lured by the city they live in. Because of these temptations Samad Iqbal will try to make a decision regarding his twins, as he is determined to send one of them “home” to learn the old traditional ways. This proves, however, to be rather difficult, since he cannot choose between the bad, ill-behaved boy (Millat) and the cold, intellectual one (Magid). The decision encompasses more than just the small Iqbal family unit:

The trouble with Millat, mutinous Millat aged thirteen, who farted in mosque, chased blondes and smelt of tobacco, and not just Millat but *all* the children: Mujib (fourteen, criminal record for joyriding), Khandakar (sixteen, white girlfriend, wore mascara in the evenings), Dipesh (fifteen, marijuana), Kurshed (eighteen, marijuana and very baggy trousers), Khaleda (seventeen, sex before marriage with Chinese boy), Bimal (nineteen, doing a diploma in Drama); *what was wrong with all the children*, what had gone wrong with these first descendants of the great ocean-crossing experiment? Didn't they have everything they could want? Was there not a substantial garden area, regular meals, clean clothes from Marks 'n' Sparks, A-class top-notch education? (Smith, 2000: 218).

An entire young generation is seduced by the liberties the city can offer, preoccupied not with the type of meat they eat, but with the pot they smoke and the Levis they are going to wear. Millat is the epitome of his generation, collecting everything “worth having”, from albums, posters, special-edition t-shirts, club fliers, Air Max trainers, *2000 AD Magazine*, *Catcher in the Rye*, a guitar, *Godfather I and II*, *Mean Streets* and *Dog Day Afternoon*. When threatened by a great storm and urged by Samad to take some “essential, life or death things”, Millat and Alsana make the most unexpected picks, according to the still-trying-to-cling-to-tradition Samad: “Millat: *Born to Run* (album) – Springsteen; Poster of De Niro in ‘You talkin’ to me’ scene from *Taxi Driver*; Betamax copy of *Purple Rain* (rock movie); Shrink-to-fit Levis 501 (red tab); Pair of black converse baseball shoes; *A Clockwork Orange* (book); Alsana: sewing machine; Three pots of tiger balm; Leg of lamb (frozen); Foot bath; Londa Goodman’s *Starsigns* (book); Huge box of beedi cigarettes; Divargiit Singh in *Moonshine over Kerala* (musical video)” (Smith, 2000: 222). The problem with this long list is that nobody thought of picking up the Qur’ān!

In a world dominated by consumerism, seduced by pop culture and brought up with everything but classical or sitar music, the Iqbal children have no choice but to make their way through all these temptations. Samad’s decision to send the good one away, back to India, will prove wrong. Remaining at home, Millat starts to date all the girls he can seduce, smoke marijuana in his spare time and frighten the neighbourhoods with some gang or the other. Tired of these routines, he joins the fundamentalists KEVIN (Keepers of the Eternal and Victorious Islamic Nation), who will try to revive in him the echoes of tradition. Yet, what drives Millat has nothing in common with religion: it is his rebellious nature, not his Muslim self that joins the group. Even if he tries to behave in the expected manner, he ends up

in a cold sweat from trying to recall all that was halal or haraam, fard or sunnat, makruh-tahrima (prohibited with much stress) or makruh-tanzihi (prohibited, but to a lesser degree). At a loss [he ...] stood in the mirror and practiced a different, easier routine, one he knew in intimate detail: *You lookin’ at me? You lookin’ at me? Well, who the fuck else are you looking at, huh? I can’t see anybody else in here. You lookin’ at me?* He was in the swing of it, revealing his invisible sliding guns and knives to the wardrobe door (Smith, 2000: 460).

Replacing the *Taxi Driver* routine of “talkin’” with “lookin’”, he updates and adapts it to his immediate needs, simultaneously identifying with Travis Bickle’s anger and with his goal: “Here is someone who stood up.” It is not the Qur’ān he needs, but the sound of the streets, once more reconfirming his belonging here, today as always.

Growing up with the realities of London life, surrounded by a host of identities (be they given, borrowed or stolen), their life is dictated by the street. There can be no melancholy about the (in)glorious past, because *this* is their past: stalkers crying out and covering the city noise, middle-class neighbourhoods and a school celebrating every “religious or secular event, be it Christmas, Ramadan, Chinese New Year, Diwali, Yom Kippur, Hanukkah, the birthday of Haile Selassie and the death of Martin Luther King” (Smith, 2000: 129). No matter how hard Samad tries to revive feelings of family pride when talking about Mangal Pande, their great-great-grandfather and the first person to shoot a bullet in the Indian Mutiny, his children cannot relate to this narrative. To them, it is a mere story coming from a background they do not yearn for, a past which does not belong to them, but to a generation they have nothing in common with.

Ironically enough, Magid is sent to India in order to escape all that and be able to trace back his past without the influence of any external factors. At first it appears that he will become one with the new place, slaughtering a goat, living in the mountains and even escaping a rebellion. Yet, these are mere facts; when brought home with the financial help of a Jewish scientist, Marcus Chalfen, Magid is even more European than before. His English is perfect, his clothes are immaculately white and he enjoys his piece of bacon more than anything. Thus, Samad is forced to realize that you cannot impose tradition on someone whose ties are not to the family’s past, but to the realities he grew up with. Thus, instead of welcoming a faithful Muslim, impressed and changed by “home”, the father has to deal with a secularist in search of glory. Meanwhile, the child who stayed in England becomes a fundamentalist: not due to his beliefs, but to the necessity of belonging to a group which should momentarily satisfy his needs.

The whole first-generation of children living in London is different from any postcolonial perspective of the world:

It was a new breed, just recently joining the ranks of other street crews: Becks, B-boys, Indie kids, wide-boys, ravers, rude-boys, Acidheads, Sharons, Tracies, Kevs, Nation Brothers, Raggas and Pakis; manifesting itself as a kind of cultural mongrel of the last three categories. Raggastanis spoke a strange mix of Jamaican patois, Bengali, Gujarati and English. Their ethos, their manifesto, if it could be called like that, was equally a hybrid thing: Allah featured, but more as a collective big brother than a supreme being, a hard-as-fuck *geezer* who would fight in their corner if necessary; Kung Fu and the works of Bruce Lee were also central to the philosophy; added to this was a smattering of Black Power (as embodied by the album *Fear of a Black Planet*, Public Enemy); but mainly their mission was to put the Invincible back in Indian, the Bad-aaaass back in Bengali, the P-Funk back in Pakistani. [...] But no one fucked with any of them any more because they looked like trouble (Smith, 2000: 232).

This generation has long broken with parents and traditional influences. Instead of grieving for a forgotten past and ties which cannot be rebound, they rejoice the privileges of contemporary culture, translated as Hip-Hop, consumerism and brand awareness. Thus, the Qur’ān will be put aside for De Niro, the curry forgotten for bacon and gold chains chosen over an attitude of repentance. When asked by Joyce Chalfen “Where are you from?”, Millat innocently replies: “Willesden”. To Joyce, the answer seems rather jocular, so she insists: “‘Yes, yes, of course, but where originally?’ ‘Oh’, said Millat [...] ‘You are meaning where from am I *originally*.’ Joyce looked confused. ‘Yes, *originally*.’ ‘Whitechapel’, said Millat, pulling out a fag. ‘Via the Royal London Hospital and the 207 bus’” (Smith, 2000: 319).

Millat can think of himself exclusively as belonging to London, the only reality he knows. He and his generation peers do not perceive themselves as coming from several places, nor do they have stories to tell apart from the ones related to their London life. This new generation no longer has the identity issues faced, for example, by Karim Amir, Hanif Kureishi's Indo-English teenager, who is constantly torn between "here" and "there". No dichotomy marks the life of Millat and his friends because they have firmly decided to be "here", a vivid part of the streets they grew up on. Theirs is the new generation which has stopped questioning everything, refusing to be torn apart by doubt and history, and choosing to live life as it is instead.

Their father, Samad Iqbal, is actually the only immigrant in the novel who cannot let go of history. Yet, as he sees Magid returning to England more English than ever before, he starts questioning his own views: " 'And then you begin to give up the *very idea* of belonging. Suddenly this thing, this *belonging*, it seems like some long, dirty lie ... and I begin to believe that birthplaces are accidents, that everything is an *accident*. But if you believe that, where do you go? What do you do? What does anything matter?'" (Smith, 2000: 407). Samad feels that you have to relate to your past in order to have a future, but real-life events contradict him. His children refuse any connection to the past, Alsana trusts the BBC above anything, while her cousin is a lesbian who creates shoes. Nor does Clara Bowden, or even her mother Hortense, grieve for Jamaica, as they are pleased with the offerings of the city they become one with. Samad's work colleagues, Abdul Mickey and his children all take this new reality for granted, refusing to be lured into the past. The burden of memory is something they all (un)consciously refuse to carry.

Zadie Smith's characters portray a new type of individuals who are Eastern and Western at the same time, whose roots no longer reflect their present cultural identity. They are part of both worlds, even if at times they cannot relate to an unknown past. The question "Do you think anybody is English? Really English?" (Smith, 2000: 236) is indeed difficult to be answered and the London reality is the very proof for that. The language of the streets underlines once more the idea that there are as many Englishes as individuals.

Spaniards, Italians, Jamaicans, Indians, Englishmen and even a prophetic Swede all join the chorus of the London streets: different voices united by the English language. It is not that their use of language is not correct – or, as Samad notices in relation to his English mistress, who misuses words, that "only the immigrants can speak the Queen's English these days" (Smith, 2000: 181); it is part of who they are as individuals. There is no issue related to their accent, no frustration or inhibition as to the fact that they might mispronounce one word or the other. The act of speech is natural, the vivid vernacular of the streets mixes old and new forms into a global discourse. The Indians or Bengalis do not speak differently from their English counterparts because theirs is the real language: a language in use, not a tool of power or a sign of surrender. Zadie Smith's characters transgress Foucaultian debates and live life as it really happens, with its real-time events, feelings and words.

This multicultural reality can, at the same time, trigger not only positive events, but also negative feelings in those who are biologically split between two continents. Racial tensions stem, in this context, from the very cross-cultural relationships that are being praised by others. Alsana, Samad's wife, is reluctant towards the Englishman who has married a black woman and defines Irie as "half blacky-white" (Smith, 2000: 61). Irie's presence around her sons troubles her, as her children are "pure Eastern" and might be corrupted by the reality that Archie's daughter stands for. She also distrusts the Chalfens whom she also perceives as a Western threat to her children. Samad shares her ideas about the corrupt West: "They won't go to the mosque, they don't pray, they speak strangely, they dress strangely, they eat all kinds of rubbish, they have intercourse with God knows who. No respect for tradition. *People call it*

assimilation when it is nothing but corruption. Corruption!” (Smith, 2000: 190, emphasis added).

Adapting to the customs of a foreign country is seen not as a plus in the children, but as a fault that might have been avoided. The negotiations between the East and the West apparently stop here. “We are split people” (Smith, 2000: 178) seems to define both the old and the young immigrants who are supposed to take sides. And although the children were brought up on English soil, have spoken English ever since and celebrated only continental holidays, they are still not one with the English:

He knew that he, Millat, was a Paki no matter where he came from; that he smelt of curry; had no sexual identity; took other people’s jobs; or had no job and bummed off the state; or gave all the jobs to his relatives; that he could be a dentist or a shop-owner or a curry-shifter, but not a footballer or a film-maker; that he should go back to his own country; or stay here and earn his bloody keep; that he worshipped elephants and wore turbans; that no one who looked like Millat, or spoke like Millat, or felt like Millat, was ever on the news unless they had recently been murdered. In short, he knew he had no face in this country, no voice in the country (Smith, 2000: 234).

From this point of view there can be no talk about a contact between the East and the West, but only a high fence which may be escalated from time to time. There are indeed spaces which allow the development of a complex identity, but also spaces which limit the horizon of the other. But because “[t]his has been the century of strangers, brown, yellow and white. This has been the century of the great immigrant experiment” (Smith, 2000: 326), it is hard not to notice that this new reality will impose itself on the narrower view on life.

Zadie Smith’s characters could, according to the cultural definition, be labelled as postcolonials. Some were born in India, Pakistan or Jamaica, while others are first-generation immigrants, born and raised on English soil. Their skin colour is indeed different, their family stories are different and their customs may sometimes be different. They do feel differently from the English, but they do not want to be *like* them. The former postcolonial subject has turned into an independent persona, no longer torn by issues such as identity, place or resistance: he is an integral, self-standing part of the new city. It is this very city which has created all of these charming characters of every-day life, who walk its streets and become one with the many.

BIBLIOGRAPHY

- Bhabha, H. 2002. *The Location of Culture*. London: Routledge.
 Fanon, F. 1967. *Black Skin, White Masks*. New York: Groove Press.
 Said, E. 1979. *Orientalism*. New York: Vintage.
 Smith, Z. 2000. *White Teeth*. London: Penguin Books.

PAZUZU AND LAMATSHTU – THE DEMONIC COUPLE IN THE BABYLONIAN MITOLOGY

Petru Adrian Danciu

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University, Alba-Iulia

Abstract: In this article I wish to recover the history of a forbidden relationship in the world of the gods, whose unhappy ending affects the religious Mesopotamian area. The demonic couple Pazuzu – Lamatshtu projects at the cosmic level the terrestrial crisis of the rich but sterile woman, a crisis which descends back on the humanity to explaining, from the demonology perspective, the disease and the premature death of the children and of the pregnant woman.

Key word: Pazuzu, Lamasthu, demonology, exorcism, demon.

Plecând de la ceea ce s-a păstrat și tradus din corpus-ul cândva extrem de bogat al demonologiei asiro-babiloniene, observăm că se acordă o deosebită atenție instinctului de preservare a vieții spirituale în corporalitate, cea din urmă nefiind altceva decât efectul final al manifestării celei dintâi. Asupra ambelor categorii acționau permanent, direct sau indirect, ființe spirituale, care, printr-un comportament preferențial sau impus, înfăptuiau binele sau răul.

Fenomenul magic se naște plecând de la simpla constatare a unor efecte inexplicabile cărora li se va căuta o *cauză*. Ea va „materializa” în câmpul imaginarului, încadrându-se astfel în logica deja acceptată a spiritualității personale sau de grup. Pentru inițierea contactului cu *cauza* și menținerea unei relații constante era evidentă impunerea unei metode de cercetare, care urma să clarifice relațiile dintre sacru și profan. Pe verticala axei (zeu – om – demon; demon – om – zeu) din sacru și pe orizontala ei (om – zeu – demon; om – demon – zeu) în profan. Prin intermediul desenului, a scrierii și a cuvântului rostit se inițiază, se menține și se rupe contactul dintre profan și sacru. Magia trebuie că a fost știința ce a adunat toată această experiență, tratată la fel de serios, excesiv chiar, precum știința actuală, profană. Ca o necesitate socială, din procesele magice se dezvoltă cultul. El este activ sub o formulă diluată a magiei, fapt dedus din prea multele clase sacerdotale. Totuși, urmând principiul magic al *legării numelui*, ritual religios își propune să *instituționalizeze sacrul* conectând nominal regalitatea terestră la zeitatea celestă. Manipulând forța vitală a zeilor, identică cu numele acestora, ei pot fi prinși în trupurile idolilor sau între zidurile cetății. Știința captării sacrului își are totuși riscurile ei. Orice eroare cultică sau sacro-comportamentală (morală) era pasibilă de pedeapsă. Aceste ființe puternice pot pedepsi personal sau prin intermediul demonilor, creaturi spirituale sau materiale, care, în unele situații, și-au pierdut rangul inițial, înțeles de noi ca „nume” sau atribute divine, supraviețuind procesului de asimilare al marilor zei. Pentru ei nu există un cult religios. Supraviețuirea le este oferită de amintirea lor în cadrul exorcismelor, ori a practicilor magice. Demonii sunt cei care introduc noțiunea de *celălalt* în spiritualitate. Abandonați, lor nu le rămâne altceva de făcut decât să imite pe dos, lumea zeilor. Îi găsim grupați în clase, pe diferite domenii de activitate, acționând distructiv asupra a ceea ce mai înainte erau îndrituiți să repare. Cert este că, prin degradarea numelui, originea este fie ignorată, fie uitată, stare ce naște monstruozitatea. De aici, reprezentările grafice care încearcă să surprindă degradarea.

Ei pot fi „polarizanți” (masculini și feminini) sau „duali” (buni sau răi) în comportamentul lor față de zeii superiori sau față de om. Nu există legi morale pe care să le urmeze, motiv pentru care noțiunea de dreptate le este străină. La fel ca zeii, dar parcă mai apropiați (în sensul interacțiunii) de oameni, demonii îi ajută să treacă peste anumite probleme ale vieții, mai cu seamă atunci când li se aduce jertfă, act tolerat de cult. Aceeași demoni îi vor ucide fără pic de remușcare însă, dacă, spre exemplu, sunt conjurați în acest sens de către alți actanți umani.

Pe de altă parte, ruperea relației cultice echivalentă cu uitarea marilor zei și era primită ca ofensă și tratată cu represalii, apariția bolii fiind una dintre pedepsele divine, duse la îndeplinire de cele mai multe ori de către demoni. Se pare că, indiferent de consecințe, oamenii își pot permite luxul de a-i uita pe zei, dar nu și invers. Aceasta pentru că, deși pare banal, existența efectivă a zeilor e condiționată de logosul uman, de simpla pomenire (afirmare) a numelor lor, care le menține vie amintirea și de aici rostul cultului. Din această perspectivă ne este ușor a înțelege reacția tuturor sistemelor idolatre împotriva monoteismului „ateu”, un veritabil *ucigaș de zei*. Pentru a nu fi uitați, zeii aveau nevoie de „contracte”, sau așa-zise declarații cultice, prin care se afirma realitatea asumată uman a existenței lor. Nu suntem străini nici astăzi de astfel de experiențe, căci în magie avem „pactul cu diavolul”, la fel cum în creștinism îl avem pe cel cu Dumnezeu, *afirmat treimic* în „Crezul” niceo-constantinopolitan. Pe astfel de declarații se susțin miturile, teologiile și dogmele.

Dacă zeii păzeau cetatea, din templele lor sacre, demonii, respinși din cercul magic al hotarului sau al zidurilor cetății, erau aleși să păzească morminte sau locuri unde erau depozitate valori. Aceste spații pustii erau de altfel considerate locuința lor de drept. În afara exorcismului, legarea lor de aceste locuri se făcea prin „sigilii magice”, ei fiind condamnați la o pază veșnică sau temporară, până la eliberarea lor definitivă survenită ca un act accidental sau voit.

Sigiliul magic este un sistem ce poate fi descris în linii mari ca o formulă „cheie” de putere (formată din nume și grupuri de sunete cunoscute sau nu) ce încadrează textual o imagine, ori este cuprinsă în aceasta și care se găsește la intrarea într-un spațiu păzit de ființa reprezentată și/sau amintită pe sigiliu. Sigiliul se aplică și asupra obiectelor tip „container” în care se crede că sunt închise astfel de ființe, spargerea recipientelor echivalând cu eliberarea demonului¹. Rolul „sigiliilor magice” era și acela de a preveni, prin amenințări și blesteme, pericolul la care se expune oricine ar fi trecut „pragul”, violând granița subțire, dar trainică, ce păstra în echilibru delimitarea dintre două lumi. Unele praguri nu trebuia să fie trecute niciodată. Astfel, pentru paza mormintelor se aplică sigilii, care nu au prevăzute formule de „desfacere”, aceasta pentru că somnul mortului, la fel ca al divinității, nu trebuia deranjat.

Nu doar zeii pot vindeca bolile, ci și anumiți demonii. Pentru întreg arealul semit este valabil conceptul demonologic conform căruia boala și demonul sunt identici. Degradarea sănătății apare atunci când demonul se cuibărește în om, consumându-i vitalitatea din interior. Evident, ei vor alege de cele mai multe ori organele generatoare ale acestei vitalități. Existau însă demoni care, cu toate că făceau rău în alte sfere ale vieții umane, erau chemați să vindece pe cei suferinzi. Era absolut obligatoriu ca demonul ce aduce vindecarea să fie mai puternic decât cel care o produce². Cu alte cuvinte, evocarea nu era un accident. Trebuia cunoscută istoria relațiilor dintre cei doi demoni, pentru ca finalitatea actului să nu se transforme într-o

¹ Cf. Zaharia, 5, 8, verset excelent comentat de pr. dr. Teodor Baba, în teza sa de doctorat *Profetul Zaharia. Personalitatea și opera. Valoarea teologică a mesajului său profetic*, Arad, Editura Universității „Aurel Vlaicu”, 2008, pp. 100-103. Teoriile cu privire la prinderea demonilor în obiecte și spații sunt numeroase. Ele au dat naștere conceptelor de „obiecte blestemate” sau „case/locuri bântuite”, fenomenului poltergeist, acesta din urmă fiind cea mai întâlnită formă de manifestare. Patrologia recunoaște deșertul nu doar drept locuința trăitorilor sfinți, ci și a demonilor. Patericul și în general viețile sfinților sunt dovada clară că războiul nevăzut este purtat nu numai pentru propriul suflet sau pentru semenii, ci și pentru întreaga natură înconjurătoare. Mai mult decât atât, sunt relatate situații în care unele cetăți sunt păzite de un singur demon, pe când în jurul unui singur anahoret roiesc legiuni, neputând să îl stăpânească.

² În cazul unui eșec putea suferi atât bolnavul, căruia în starea de pe urmă i-ar fi fost mai rău decât în cea dintâi, precum și magul care a trimis „medicamentul”, acesta întorcându-se împotriva lui cu bătaie, posesiune și chiar moarte.

catastrofă. Dacă cele două spirite erau certate sau chiar în război, conflictul trebuia folosit în speranța vindecării. Într-o astfel de situație se află cuplul demonic Pazuzu – Lamashtu, nu știm dacă cel mai vechi, dar, cu siguranță, cel mai cunoscut din istoria demonologiei.

1. Boala, prezență a demonilor

Stările conflictuale nu apar pe orizontala terestră din întâlnirea sacrului cu profanul. Ele își au început chiar în realitatea sacră a ființelor spirituale care locuiesc în aerul ce desparte Cerul de pământ. Ba mai mult, lupta nu se dă între zei și demoni, așa cum ne-au obișnuit textele mitologice, ci chiar între demoni. Chiar relațiile de familie dintre ei sunt afectate. În acest context, îl găsim pe Pazuzu, un demon deosebit de violent, ce se vede obligat să o alunge în infern pe Lamashtu, soția sa, extrem de virulentă în atacurile (boală) îndreptate împotriva nou-născuților. Sigur, boala era considerată cea mai perfidă formă de posesiune, corpul bolnavului transformându-se în mormânt al sufletului de îndată ce a devenit locuință a demonului³. În sine, boala revela, cel puțin în parte, atributele demonului. Acest aspect „ne este cunoscut din nenumăratele tratate de medicină asiro-babiloniene care au ajuns până în zilele noastre, ... păstrate în biblioteca de la Ninive”⁴. Medicul babilonian, o îmbinare între vraci și exorcist, examina pacientul pentru a stabili caracterul bolii, determinând în același timp „ce demon a pătruns în corpul bolnavului, în vederea prescrierii unui tratament corespunzător”⁵. Astfel, după simptome, spiritul era recunoscut, fiindu-i identificat numele sau specia, ca mai apoi să fie exorcizat (cf. *Marcu*, 9, 14-29). Boala era asociată mai degrabă sărăciei decât păcatului (comp. cu *Iov*), bogăția indicând semnul protecției divine. Teoria va fi desființată mai târziu de pericopa evanghelică a săracului Lazăr și a bogatului nemilostiv. (*Luca*, 16, 19-31)⁶. Creștinismul, mai împăciuitoare, nu demonizează bogăția, ci reaua ei orientare spre lauda lumească, în detrimentul actelor de caritate, trecându-se cu vederea că și prea multă caritate poate îmbogăți.

Întorcându-ne la demonologia bolii, vom spune că avem de-a face cu două tipuri de contaminare. Prima este contaminarea *indirectă*, atunci când boala se propagă prin mișcarea dezordonată a elementelor naturii (vânturi, ploi), care ating alimentele și sursele de apă potabilă. Nu este de mirare de ce furtunile deosebit de violente iscate aproape din senin sau vânturile extreme erau privite ca manifestări fizice ale prezenței demonice. Cu toate că este o altă discuție, vom aminti că în cadrul aceleiași secțiuni sunt incluse și vrăjile ce se fac asupra obiectelor ce urmează a fi atinse de victime. Contaminarea *directă* se petrece atunci când, pur și simplu, prin acțiunea directă și violentă, demonul provoacă febra⁷ sau umple extrem de rapid trupul de lepră (cf. *Iov*, 2,7)⁸. La fel, în lumea semită dar și în creștinism, pandemia era sinonimă cu moartea și eliberarea duhurilor necurate (cf. *Apocalipsa*, 6, 8). Ca spații periculoase, deșertul măturat de

³ Cf. Silviu Tatu, *Profetismul israelit în documentele biblice. Între fals și autentic*, Ediția a II-a revizuită, Oradea, Editura Casa Cărții, 2008, pp. 160-161.

⁴ L. Lipin, A. Belov, *Cărțile de lut*, Sub îngrijirea științifică, cu o prefață de V.V. Struve, București, Editura Științifică, 1960, p. 343.

⁵ Idem, *op. cit.*, p. 338. Medicina magică va fi asociată treptat activităților preoțești. Situația o întâlnim și în lumea iudaică, unde leviții, specializați în recunoașterea bolilor (mai ales a leprei), interziceau pătrunderea bolnavilor în comunitate până în momentul când semnele bolii au dispărut.

⁶ Deosebită este interpretarea cf. Sfântul Chiril al Alexandriei, *Comentariu la Sfânta Evanghelie de la Luca*, traducere din limba franceză de diacon Gheorghe Băbuș, Editura Mănăstirii „Portărița”, 1998, pp. 225-228.

⁷ O posibilă explicație a fenomenelor de combustie spontană și-ar putea avea originea în aceste acțiuni de „îmbrăcare” a corpului uman cu unul eteric, demonic. În acest sens, multe aspecte legate de fenomenul combustiei spontane au fost bine lămurite de Jenny Randles și Peter Hough în *Combustia spontană*, traducere de Daniela Darie-Truța, Târgoviște, Editura Domino, 1997.

⁸ Teoria, conform căreia demonii sunt cei care cauzează bolile, se regăsește la toate populațiile semite. Va fi împrumutată și de creștinism, care nuanțează aspectul păcatului în producerea bolii (Sfântului Chiril al Alexandriei în acest sens, *Comentar...*, p. 188 (*Luca*, 13, 11).

vânturi era considerat locuința demonilor. Vânturile erau considerate de babilonieni drept principala sursă de răspândire a maladiilor infecțioase⁹. Din acest motiv le-au botezat cu nume care răspândeau groaza¹⁰. Evident că, treptat, „atribuind demonilor anumite boli, medicii babilonieni ofereau, într-o serie de cazuri, și explicația logică cauzelor care au declanșat maladia”¹¹.

Alături de medicamente și prescripții medicale (igienă), oamenii apelau la amulete, incantații și mantică. Preoții-medici confecționau din lut, ceară, aluat, ori ciopleau din lemn sau lucrau în metal¹² chipuri ale demonilor, pe care le distrugau (ardeau sau loveau mutilându-le), în cadrul unor ceremonii magice, având credința sinceră că prin aceste metode bolnavii se eliberau de duhurile care îi posedau. Multe din formulele de exorcizare s-au păstrat până în zilele noastre. Anumite aspecte legate de formularea textelor pot fi recunoscute și în riturile recente de exorcizare¹³ ale diferitelor religii monoteiste, precum și în practica magiei populare¹⁴.

Înainte de a lua în discuție cei doi demoni, Pazuzu și Lamashtu, trebuie să încercăm un răspuns la o întrebare simplă. De ce un demon luptă împotriva altui demon alungându-l? Apoi, o altă problemă este cea ridicată de textele care vorbesc despre cei doi demoni ca despre „un cuplu”. Pazuzu este prezent ca demon masculin și soț al demonului-femelă, Lamashtu. Astfel de relații și denumiri de orientare sexuală nu le vom întâlni în lucrările de dogmatică creștină, la capitolele despre crearea și căderea îngerilor¹⁵, la fel cum, în chip explicit, nu avem cunoștință de existența lor nici în lucrările sfinților părinți¹⁶. Conflictul între Pazuzu și Lamashtu ține de relația de familie, o stare „naturală”, de altfel întâlnită în lumea zeilor și a oamenilor. Deci, nu există un conflict *ontologic*, în acest sens evangheliile având dreptate (*Matei*, 12, 24-28). Pe de altă parte, lupta dintre sexe este identică cu lupta pentru putere. Cu toate că nu avem cunoștință de ierarhia demonică babiloniană, nu înseamnă că ea nu exista. Dacă ar fi să dăm crezare speculațiilor demonologiei creștine, diavolii păstrează o ierarhie asemănătoare cu aceea pe care

⁹ Chiar și evreii au preluat această dogmă demonologică, mai degrabă de la babilonieni decât de la egipteni. Dovada în acest sens este „textul primului Iov” descoperit în Sumer (cf. Samuel Noah Kramer, *Istoria începe la Sumer*, traducere de Cornel Sabin, București, Editura Științifică, 1962, pp. 284-289) și îmbogățit mai apoi de teologia iudaică, în care vântul (Satana) lăsat fiind de YHWH dărmă peste copiii lui Iov casa în care aceștia locuiau (*Iov*, 1, 19).

¹⁰ Oarecum ironică este situația actuală în care, o dată cu înțelegerea mișcărilor atmosferice, dăm uraganului sau ciclonului nume golate de pericol, ca Daniel sau Katrina, cu toate că, la urma urmelor, și în trecut și acum ele aduc moartea. Dezvoltarea științei a produs o împlânzire doar a apelativelor prin care numim un pericol iminent, nereușind însă să-l înlăture sau măcar să-l diminueze. Un nume care să indice pericolul îl determină pe om să își părăsească locuința pentru a se proteja, mai degrabă decât unul comun, blând chiar, care nu reușește nici pe departe să trezească în populație instinctul de conservare.

¹¹ A. Lipin, *ibidem*, p. 342. Mai jos, autorul oferă un exemplu arătând cum „icterul, care provoacă, așa cum spune un text antic, „îngălbenirea trupului omenesc, îngălbenirea și înnegrirea obrazului, că până și rădăcinile limbii se îngălbenesc”, era considerat că apare în urma pătrunderii demonului Ahazu în organism” (*Ibidem*).

¹² De cele mai multe ori din cupru, un simulacru al materialului divin, aurul, închinat doar zeilor.

¹³ Foarte interesant este că formula „hilka, beșa”, descoperită în incantațiile asiro-babiloniene, aveau înțelesul de „dispăreți”, „rușinați-vă”, adică forma latină a cuvântului „exorcismus” (*ibidem*, p. 353).

¹⁴ Apar formulări ca: „Fiți blestamate (bolilor) în numele cerului”, „Duh al Cerului, blesteam-o!”, „Răutatea voastră să plece ca fumul spre cer” etc. (*ibidem*, p. 352).

¹⁵ Pentru a argumenta acest aspect, este suficient să spunem că doar citindu-l cu atenție pe pr. prof. dr. Dumitru Stăniloae (*Teologia dogmatică ortodoxă*, vol. I, Ediția a II-a, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1996, capitolul „Crearea lumii nevăzute. Lumea duhurilor netrupești”, pp. 287-319), nu am găsit nici o referire cu privire la sexualitatea îngerilor sau a demonilor, fapt care ne face să credem că atât ortodoxia cât și catolicismul au considerat nesemnificativă această chestiune, ea fiind în cel mai bun caz o închipuire pe care demonii o proiectează asupra minților ereticilor și a vrăjitoarelor.

¹⁶ Prioritate în acest sens au avut patericele, precum și scrierile Părinților și ale scriitorilor bisericești din primele veacuri creștine (secolele I-IV). Pe de altă parte, chiar dacă diavolii se arată părinților în chip de femeie, aceștia nu-i numesc niciodată demoni-„femei”. Puterea harică le descoperă părinților pustiului că aceste arătări feminine sunt diavoli nu după fire, ci după închipuire (arătare, materializare).

au avut-o în rai¹⁷, bazată pe aceeași lege a slujirii, cel slab supunându-se celui puternic. Cei din grade identice se consideră „înrușiți” unii cu ceilalți și de aici dreptul de a forma un cuplu, la fel ca și în cazul marilor zei. Ascendentul lui Pazuzu stă în masculinitate, în victoria cultelor patriarhale asupra matriarhatului. Pe de altă parte, multe dintre zeitățile „mamă” ale triburilor cucerite, cum este și cazul lui Lilith, pierd lupta pentru un loc în panteonul divin. Exilate și fără cult public, ele se transformă în demoni, supraviețuind mitic ca soții, în relație cu personaje umane legendare (relația: Adam – Lilith) sau cu demoni masculini. Aproape întreaga situație este o proiecție a socialului profan asupra spiritualității semite, în care femeia rămasă singură nu trebuia abandonată, doar dacă era stearpă sau rea. Probabil din această categorie făcea parte Lamasthu, exilată în cele din urmă în iad de un soț exasperat.

Nici un demon nu slujește de bună voie, cu atât mai puțin Pazuzu, care se vede obligat să se manifeste după ce numele îi este evocat alături de al altor zeități mult mai puternice. Punerea unui nume minor alături de un altul major face ca, prin citire, primul să intre în sfera de influență a celui din urmă. Magnetismul acesta mai poartă și numele de *legătură*. Astfel, Pazuzu este conjurat să apară. De altfel, acesta este unul dintre principiile neschimbate ale magiei ceremoniale, fiind regăsit în toate grimoarele care au supraviețuit timpului¹⁸.

Contrar părerilor de mai târziu ale Sfinților Părinți, babilonienii credeau că spiritele, indiferent de calitatea spiritualității lor, sunt „bărbați” și „femei” după *fire* și nu după *închipuire*. Nu ar fi găsit nici un sens cu finalitate spirituală într-o astfel de prefăcătorie, cu atât mai mult cu cât, toate câte au fost create nu sunt altceva decât „oglinzi” celor celeste, a marilor zeități-cuplu creatoare. Dacă din uniunea cuplurilor divine se pot naște fii, miturile o atestă, iar la rândul lor, oamenii și animalele, cu mult inferioare, fac același lucru pe pământ, de ce nu ar fi capabili și demonii să procreze între ei? Mai mult decât atât, uneori fiind atrase de frumusețea corpurilor umane sau animale, aceste ființe spirituale, indiferent de statut, „le ating”, producând „conceperii supranaturale”. Relația de cuplu nu exclude deci libertăți extraconjugale, ele dând viață teoriilor despre demonii *sucubi* și *incubi*. În acest sens, mitologia antică este bogată în exemple, de care nici creștinismul nu este departe. Nu vom insista însă asupra lor, ci vom afirma doar că ele aparțin unui fond religios primar. El a inspirat credința în uniunea sexuală a îngerilor cu fiicele oamenilor (*Facere*, 6), despre care se vorbește pe larg în apocrifele lui Enoch¹⁹. Dacă demonii masculini erau asociați artei războiului, o competiție în care cel mai bun învinge, demonii feminini anulau orice șansă la supraviețuire, căci atacau însăși viața din pântecele mamei. Luptau chiar împotriva destinului pe care nu-l lăsau să se împlinească. Decesele femeilor gravide la naștere precum și îmbolnăvirea copiilor făceau mai multe victime decât războaiele, motiv pentru care demonii feminini, responsabili de aceste atrocități, trebuia să fie alungați cu orice preț. Era cunoscut faptul că demonii luptau între ei pentru supremația asupra diferitelor „segmente de piață” ale vieții umane, motiv pentru care erau evocați de oameni spre a oferi protecție, mai cu seamă că marii zei nu auzeau ruga celor simplii.

Cu toate că este extrem de greu monoteistului din zilele noastre să înțeleagă cum permanent cei mai mulți dintre oameni își găsesc protecție fugind de la un demon la altul, trebuie totuși să arătăm că aceasta se întâmplă, pe de o parte, pentru că în sine toate cultele religioase permiteau migrația credincioșilor în funcție de interesele personale, după cum, pe de

¹⁷ Demonologia creștină, spre exemplu, vorbește despre o ierarhie demonică (*Efeseni*, 6,12), la fel cum există una cerească (cf. Sfântul Dionisie Areopagitul, *Opere complete și scoliile sfântului Maxim Mărturisitorul*, traducere, introducere și note de pr. Dumitru Stăniloae, Ediție îngrijită de Constanța Costea, București, Editura Paideia, 1996, pp. 15-70).

¹⁸ Grimoar este un termen care, începând cu Evul Mediu și până astăzi, face trimitere la lumea magiei. Din francezul „grimoire”, cuvântul este o alterare provenită din latină însemnând *gramatica neinteligibilă* (ezoterică) pentru *limba vulgară*. Grimoarul era limba cultă sau limbajul inițiat al magilor, preoților, filosofilor sau poezilor. Un limbaj a cărui oralitate a fost captată de cuvântul scris prin intermediul căruia va fi expus *sistemul* (magic, filosofic etc.). În principiu, este cel care face referire la magia cultă, descriind ca un manual, *dogma* și practica magiei *ceremoniale*.

¹⁹ Pentru cele mai bune clarificări rămâne de consultat studiul pr. lect. dr. Remus Onișor, *Cartea lui Enoch și apocaliptica intertestamentară*, Alba Iulia, Editura Reîntregirea, 2000.

altă parte, cultul religios aparținea claselor sociale bogate capabile să-l și întrețină. Nu doar migrația credincioșilor, ci și relațiile dintre zei și demoni, nu erau constante, căci îi citim în mituri făcând alianțe pe care mai apoi le desfăceau, se căsătoreau, „divorțau”, devenind aprigi dușmani. Într-o lume a sacrului cu o astfel de dinamică nu mai miră pe nimeni abandonarea unui zeu în favoarea altuia, ori, în cele mai nefericite cazuri, trecerea de la un demon la altul.

2. Demonul Pazuzu

În demonologia asiro-babiloniană a secolului I î.Hr., Pazuzu este perceput ca un demon deosebit de violent. Un spirit rău, al *vântului fierbinte* din sud-vest, care „luptă” împotriva celor din sud-est, purtător de boală²⁰. Conform *Necronimicon*-ului²¹, Pazuzu sau Azag-Thoth, cum mai e numit, este prezentat ca un *demon orbit* în marea bătalie cu îngerii. Prin rang, după cădere, devine rege al Haosului. Atunci când e exorcizat, se luptă îndelung cu actantul magic, dovedind o violență greu de descris. La fel, se crede că doar un vrăjitor puternic avea curajul să îl cheme. În actul evocării, nu își făcea simțită prezența decât în momentul când îi era cunoscută „pecetea” sau „semnul”, cu rol de nume²². De asemenea, arta magică îl prezintă sub formă de statuie protectoare, cred cercetătorii, din bronz sau din alte materiale. Spre exemplu, una din ele, care se găsește actualmente la Muzeul Luvru din Paris, îl reprezintă cu corp de bărbat, mâini și picioare umane, dar în loc de degete are gheare, poziția lor fiind evident ofensivă²³, cap de câine, iar la spate, patru aripi de vultur, două ridicate, două coborâte și coadă de scorpion. Dintr-o perspectivă a descrierilor angeologiei biblice, dată fiind poziția și numărul aripilor lui Pazuzu, putem specula că, înainte de cădere, el ar fi putut avea funcția de serafim, cel cu șase aripi. După cădere, unele elemente se antropomorfizează, dovadă că două din aripi s-au „transformat” în mâini. Bustul îi este plin de solzi ce formează o platoșă, semn al caracterului războinic al demonului și al unei primordialități acvatice. Funcția virilă este reprezentată printr-un penis aflat în erecție, în formă de șarpe. Capul pare uman însă este monstruos transformat. Fața este deformată, fiind brăzdată de tăieturi adânci. Urechile îi rămân umane, la fel ca ochi injectați, deasupra cărora stau sprâncene arcuite nervos. Un nas uman primește în apropierea gurii o formă animalică (de cioc?); gura îi este deschisă într-un rânjet plin de dispreț. Pe cap, părul stă prins într-un coc perforat la mijloc pentru a se putea trece prin el o ață care agăța statueta pe post de amuletă²⁴, la gât sau în alte locuri. Pe spatele amuletei se poate citi o autodescriere: „Eu

²⁰ Pe acest demon, „Iov” din Sumer îl descrie ca pe: „demonul-boală învâluitor, care-și desfășoară larg aripile sale...” (Samuel Noah Kramer, *op. cit.*, p. 289).

²¹ Termen general care exprimă un grup de vrăji făcute cu scopul de a obține dragostea cuiva. Termenul este cunoscut ca o traducere din limba greacă a unuiu și mai vechi, cel mai probabil de origine egipteană, *nekros* - νεκρός („moarte”), *nomos* - νόμος („lege”), *eikon* - εἰκόν („imagine”), adică, „icoanele legilor lumii umbrelor” sau „cartea morților”. După părerea noastră, *Necronimiconul* este „înaintemergătorul” grimoarelor. *Necronimiconul* se ocupă exclusiv cu invocarea „duhurilor celor decedați” sau a demonilor, cu scopul de a sluji de cele mai multe ori în interes propriu actantului uman. Din el credem că derivă termenul de *necromanție* („cunoașterea tainelor prin chemarea morților”) și *necromant* („cel ce vorbește cu morții”, cf. I Regi, 28). Astăzi spiritismul prezintă formula ultimă dar nu neapărat sigură a actului de necromanție (cf. N. Porsenna, *Aparițiuni și Fantome materializate*. București, 1946).

²² Puterea activă a numelor este recunoscută la toate popoarele semite, v.cf. Petru Adrian Danciu, *Teologia numelor divine în Egiptul Antic*. Caransebeș, Editura Dalami, 2005.

²³ Elementele antropomorfe și cele zoomorfe ale demonilor sunt inspirate din cele ale zeilor. Ei sunt idoli, despre care Sfântul Apostol Pavel spune că sunt „nimic în lume” (I Corinteni, 8, 4), chiar dacă iudaismul recunoaște că ele sunt reprezentări ale aparițiilor demonice (cf. I Paralipomena, 16, 26; Psalmul, 95, 5).

²⁴ Amuleta este un obiect mic, atârnat de gât sau de o altă parte a corpului considerat a fi purtătorul unei puternice încărcături magice. Cuvântul „este de origine latină (*amuletum* – „obiect mic ce ferește de rele”=, dar obiceiul de a purta asemenea obiecte datează din preistorie, ele fiind nelipsite din ornamentica triburilor primitive” (Ivan Evseev, *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, Timișoara, Editura Amarcord, 1999, p. 36). Dacă amuletele sunt de obicei obiecte, talismanele pot fi texte scrise pe hârtie sau pe alte suporturi materiale (ex. „Talismanul Maicii Domnului”, o mică broșură utilizată ca talisman și considerată eretică în religia creștină). Pentru că se bucură de aceeași uzanță magică, cei doi termeni, nu de puține ori, sunt considerați sinonimi. Cât despre talismane, Eliphas Lévi spunea că: „studiul talismanelor și al pentacolelor este una din cele

sunt Pazuzu, fiul lui Hanpa²⁵, rege al spiritelor rele din aer (a căror violență și viclenie este recunoscută și în creștinism – cf. *Efesenii*, 2, 1-2; 6, 12), care ies ca o furtună din munți²⁶, făcând prăpăd²⁷. Origen avea dreptate atunci când spunea că: „a invoca demoni prin aceste imagini și aceste reprezentări este obiceiul acelor care își exprimă astfel îngrijorarea lor. Ei o fac fie pentru a respinge, fie a atrage relele”²⁸. Statueta este deci o „casă a demonului”, la fel cum idolul este corpul zeului. Irascibilitatea îi putea stopată doar prin invocații ce urmăreau mutarea lui din victima umană în animale²⁹ ori în alte persoane³⁰. Mai degrabă o formulă de transfer, exorcismul reprezenta un pericol chiar și pentru magul sau preotul templului care rostea incantațiile.

Totuși, Pazuzu juca un rol pozitiv când se împotriva „vânturilor” sau demonilor de vest. Printre ei și demonul Lamashtu. Împotriva ei, femeile și copiii purtau amulete cu chipul lui Pazuzu, semn că se poate și mai rău. El era, se pare, singurul care-i putea face față. Unele din figurile talisman descoperite ilustrează acest conflict. Lamashtu, demonul-femelă care fură pruncii din brațele mamelor este pusă pe fugă de Pazuzu care o forțează să coboare în lumea subterană. Astfel de amulete puteau fi văzute în casele babilonienilor, prinse pe mobilierul din dormitor. Se credea că, expuse cu scop preventiv, demonul este pus pe fugă la simpla lor vedere. O abordare asemănătoare o găsim la români în cazul demonului Avestița.

De ambele margini, placa este ținută de ghearele demonului Pazuzu, al cărui cap este vizibil deasupra. Prezența chipului demonic este garantul formulei de exorcizare. Din analiza amuletei se desprind patru etape ale exorcismului. În primul registru, bolnavul se pune sub protecția unor divinități superioare. În al doilea registru, procesiunea demonilor îi cere lui Lamashtu să se întoarcă în infern, locuința ei. În cel de-al treilea, bolnavul își ridică mâinile la cer, iar de fiecare parte a patului său, doi preoți magi execută un ritual de exorcizare cu scopul alungării demonului din corpul bolnavului. Evenimentele din registrul doi și trei se petrec în

mai curioase ramuri ale magiei și se leagă de numismatica istorică” (*Dogma și Ritualul Înaltei Magii. Dogma*, traducere de Maria Ivănescu, București, Editura Antet, 1996, p. 194).

²⁵ Mai este cunoscut sub numele de Hanbi. Credințele populare îl identifică cu Satan, fratele arhanghelului Mihail.

²⁶ Munții erau considerați locuința zeilor, dar și lăcaș de refugiu pentru demoni, la fel ca orice alt loc pustiu. Pentru că era un demon puternic, Pazuzu era la fel de înfricoșător ca un zeu. Locuirea pe munte îi indică puterea, Pazuzu stând în apropierea zeilor. Chiar dacă babilonienii asociau muntele Ziguratului, ei excludem un cult dedicat lui Pazuzu, cu toate că nu excludem un cult adresat lui Hampa pe anumite înălțimi muntoase. La rândul ei, furtuna reprezintă, după cum afirma Hiebert, „puterea absolută care putea acționa atât în mod dușmănos cât și în mod binefăcător” (apud. Silviu Tatu, *op. cit.*, p. 140). Chiar și YHWH se manifestă prin intermediul furtunii (*Ibidem*).

²⁷ Walter Krauss, *Civilizația asiro-babiloniană*, traducere și note de Constantin Ionescu Boeru, București, Editura Prietenii Cărții, 1996, p. 138.

²⁸ Origen, „Omiliile la cartea Ieșirii”, VIII, 3, în *Scriseri alese*, partea I-a, col. „Părinți și Scriitori Bisericești”, vol. VI, Studiu introductiv și note de pr. prof. Teodor Bodogae, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1981, p. 85.

²⁹ Transferul demonilor din posedat în obiecte sau în animale era o practică de exorcizare des utilizată la semiți (și nu numai). Un exemplu elocvent în acest sens este episodul din ținutul Gadarenilor când demonii îi cer lui Iisus să nu îi trimită în iad, ci în porci, Acesta ascultându-le ruga. Demonii părăsesc posedatul și intră în animale (cf. *Marcu*, 5, 10-13). Credem că, printr-o astfel de practică, intenția exorcisților a fost aceea de a oferi o variantă compensatorie diavolilor, sau „o jertfă”, la fel ca în cazul „țapului ispășitor” când răul transferat în animal, rămâne la demonul Azazel (René Girard, *Țapul ispășitor*, traducere din limba franceză și note de Theodor Rogin, București, Editura Nemira, 2000). Păcatele și deci vina omului sunt trecute într-o victimă animală vehicul care, prin jertfa proprie, le transportă în lumea umbrelor.

³⁰ Există situații în care demonii, ieșind din bolnav, intră prin atingere într-un alt om, (cf. *Filocalia*, vol. XII, Traducere din grecește, introducere și note de pr. prof. dr. Dumitru Stăniloae, București, Editura Harisma, 1991, p. 18) sau chiar în preot (cf. pr. Monahul Teognost, *Taina Sfântului Maslu. Taina tămăduirii sufletului și trupului*, f.l., f.ed., 2002, p. 116).

același timp. În ultimul registru, Lamashtu e prezentat pe un măgar³¹, ce stă într-o barcă³² îndepărtându-se pe apă (mare)³³. Ea ține în fiecare mână câte un șarpe³⁴, în timp ce doi câini³⁵ sug la sânii săi. În față, levitând în eter, se deplasează merindele care i s-au adus ca jertfă³⁶. Ele vor fi „consumate” pe tot drumul până la intrarea în infern. În lateral-spate, pe mal, o „însoțește” cu amenințări Pazuzu, soțul ei. El se asigură că soția îi va ajunge cu bine la destinație.

Pentru că astfel de plachete nu puteau fi purtate de copii sau de femeile însărcinate, s-a apelat la un sistem mult mai simplu de a-l alunga pe demonul Lamashtu. Au fost fabricate și purtate ca amuleta capul înfiorător al acestui demon de către toți cei care se considerau vizați de Lamashtu. De asemenea, ele erau agățate la patul copilului sau al femeii însărcinate.

Un alt tip de amuleta este masca. S-a păstrat reprezentarea plastică a unei fețe humanoide, ridată, cu barbă care-și arată colții, reprezentându-l pe Pazuzu. Masca găsită într-un mormânt a fost turnată în bronz și a fost achiziționată de arheologul Claudius James Rich (1786-1821). El a reușit să identifice cu succes ruinele Babilonului în anul 1811. Rich o descrie ca pe un ornament mic din bronz așezat alături de un schelet într-un sicriu, la Mujelibe' (un cartier al cetății-capitală). S-a sugerat că piesa fost refolosită în antichitate în scop ritualic, chiar dacă săpăturile mai noi în această parte a Babilonului au dovedit că mormintele sunt de dată mai recentă. Rolul măștii era cu siguranță unul ritualic. Ea înmagazinează o puternică forță de natură magică³⁷ energia vitală sau numele demonului reprezentat și care poate fi oferită „cu împrumut” actantului care o purta. Este deci posibil ca cei care utilizau magia și îl chemau pe Pazuzu să fi aparținut unui „clan” de preoți exorciști. Este evident că Pazuzu nu putea fi evocat decât de bărbați instruiți în tainele magiei ceremoniale. E de presupus că întreg arsenalul de obiecte magice nu era înstrăinat. Masca îl ocrotește pe defunct în infern, la întâlnirea cu Lamashtu. Mai mult decât atât, defunctul va participa alături de Pazuzu în lupta împotriva demonilor rivali de fiecare dată când numele demonului va fi chemat. Convertirea numelor umane în demonice nu este un fenomen nou. Îl vom reîntâlni peste milenii și în România. Menționăm că o situație asemănătoare este identificată și în cazul demonului femelă, Avestița, cea cu multe nume. Ele

³¹ La popoarele semite, măgarul servea „ca animal de călărie fie divinităților, fie defuncților pe lumea cealaltă. Așa era *măgarul roșcat*, creatură cvasi-monstruoasă de care morții se temeau în tărâmul de dincolo... Biblia îl trece printre făpturile impure în Egipt, el devine atribut al lui Seth, asimilat în epoca Regatului târziu cu duhul răului” (Jean-Paul Clebert, *Bestiar fabulos. Dicționar de simboluri animaliere*, Traducere din limba franceză de Rodica Maria Valter și Radu Valter, București, Editura Artemis & Cavallioti, 1995, p. 183-185). În cazul nostru, el este „obiectul” prin intermediul căruia se face transferul demonului din posedat în iad.

³² Vehicul întâlnit și în mitologia egipteană sau greacă, cu același rol, de a transporta zeitățile, demonii precum și sufletele morților în lumea umbrelor. Important este că el anulează libertatea de acțiune celor aflați la bord, protejându-i în același timp de apele haosului. Ambarcațiunea oferă o direcție liniară, cu o singură oprire, semn al supremației coordonatelor spațiale într-o lume, în care dezordinea este stăpână.

³³ În tăblițele care prezintă „Povestea unui amărât”, apare o descriere asemănătoare cu cea din talismanul nostru. Aici, demonul Labartu, cel care provoacă febra, este exorcizat din corpul bolnavului. Demonul este „târât în jos”, iar „în valurile mării el cufundă fierbințele febrei” (***) *Gândirea asiro-babiloniană în texte*, București, Editura Științifică, 1975, p. 275), semn că apele primordiale consumă tot, chiar și pe demoni.

³⁴ După Jean-Paul Clebert, „șarpele este înainte de toate răpitorul nemuririi” (*op. cit.*, p. 270). Pentru noi, șerpii expuși sunt armele demonului. Prin intermediul lor, „fluidul” demonic pătrunde în corp, producând dezordinea ce-i permite mai apoi demonului să-l posede.

³⁵ Cu privire la rolul câinelui în riturile de trecere, Clebert afirmă: „de îndată ce defunctul a trecut pragul morții, el încetează a mai fi pradă câinelui, pentru a deveni, dimpotrivă prietenul lui” (*ibidem*, p. 76). La fel, în cazul nostru, câinii au un rol pedepsitor. Ei au un rol pedepsitor, căci o „secătuiesc” de putere pe tot parcursul drumului infernal, până la intrarea în infern. Uneori apar la sânii ei nu doi câini, ci un porc și un câine.

³⁶ Dacă privim cu atenție tableta, vedem brațul stâng precum și labele picioarelor unui om, semn că nu erau excluse și jertfele umane. De asemenea, pe lângă bucățile de carne, distingem copita unui animal, despre care nu putem decât bănui că este a unui măgar sau al altui animal considerat impur.

³⁷ Prin intermediul măștii, actantul devine zeul sau, de ce nu, demonul încarnat care se opune forțelor spirituale opuse ritului. Acesta este și motivul pentru care Evseev susține că „masca conține o putere magică împotriva răului, dar produce groază celor din jur, impunându-le voința purtătorului ei” (*op. cit.*, p. 273).

nu sunt demonice ci umane, porecle chiar, situație ce ne indică faptul că cele mai loiale dintre vrăjitoarele slujitoare, după moarte, sau poate chiar din timpul vieții au fost „înfiat” ori s-au identificat cu demonul femelă. La urma urmelor, demonii care au la activ o „carieră” nu sunt alții decât cei cărora li s-a adus continuu cult de adorație, fapt care implică ideea de comunitate. Avem de-a face deci cu o „tradiție demonolatră”, despre care avem puține date, dar totuși suficiente pentru a-i constata existența. Cu siguranță că viitoarele cercetări din domeniul demonologiei vor pune în lumină acest aspect deosebit de important. El va revela continuitatea unei tradiții secrete, care a străbătut nu doar spații, ci și religii. Trebuie să ne reamintim că scenariul post mortem al episodului întâlnirii sufletului cu demonii este întâlnit în toate religiile lumii. Dacă defunctul cunoștea (înțelegea) numele de forță ale ființelor infernale, nu de puține ori păzitoare ale pragurilor, reușea să evite damnarea eternă. Astfel, nu ne miră că defunctul purta masca unui demon, pentru el, cu rol de zeu protector.

3. Demonul feminizat Lamashtu

Lamashtu sau Lamaštu este recunoscut ca cel mai feroce demon feminin akkadian. Ea este distrugătoarea lăuzei și pricinuitoare al tuturor bolilor sugarului. Lamashtu îi corespunde sumerieni Dimme³⁸. O putem cataloga drept un demon de categoria „A”, adică dușman declarat al principiului vieții. Din punctul de vedere al istoriei demonologiei, Lamashtu este prototipul tuturor demonilor-femelă cunoscuți în practica magică. Nu este de mirare că amintirea sa a fost transmisă de-a lungul timpului și proiectată asupra altor ființe demonice din diferite sisteme religioase. Originea-i divină este recunoscută în textele babiloniene de vrăji. Aici „este descrisă ca fiica viguroasă a zeului Anu”³⁹. În comparație cu Pazuzu, soțul ei, Lamashtu descinde dintr-o sorginte cerească. Ea este fiica lui Anu⁴⁰, o divinitate superioară lui Hanpa, tatăl lui Pazuzu. Practic, Lamashtu era *mâna dreaptă* a zeului Cerului, ocupând un loc important în ierarhia cerească, cât timp a fost zeiță. Interesant este că acest element al puterii nu se pierde. La rândul ei, Avestița, o „prelungire” în demonologia populară românească a demonului Lamashtu, este considerată „aripa dreaptă” a Satanei. Avem astfel două familii, una divină, reprezentată prin Anu și fiica sa Lamashtu, și una demonică, Hanpa și fiul său Pazuzu. Cumva, Lamashtu a părăsit lumea zeilor de bună voie sau răpită. A acceptat însă de bună voie căsătoria cu Pazuzu, rămânând captivă sferei demonice. Nu știm cauza sterilității ei - probabil pedeapsa divină o va împiedica să procreze, ori poate diferența dintre speciile spirituale. Frustrată și plină de ură, se întoarce împotriva oamenilor, protejații lui Anu.

În aproape toate reprezentările plastice care au ajuns la noi, este înfățișată la fel, cu sânii dezgoliți, la care sug fie doi câini, fie un câine și un porc⁴¹. O vedem ținând în mâini fie pieptenele (semn că nu îi scapă nimic) și vârtelnița (prin intermediul căreia controlează „cursul”

³⁸ După Manfred Lurker, Dimme este demonul „feminin sumerian al febrei puerperale și al bolilor sugarilor, numită adesea „fiica lui An” (*Lexicon de zei și demoni*, traducere din limba română de Adela Moțoc, București, Editura Enciclopedică, 1999, p. 86).

³⁹ M. Lurker, *op. cit.*, p. 185.

⁴⁰ Anu era considerat stăpânul cerului în mitologia asiro-babiloniană, având în același timp și toată puterea pe Pământ. Locuia în *empireu* (sfera cerească cea mai îndepărtată de Pământ, locuință a divinităților superioare), loc unde îi primea pe ceilalți zei la sfat. În mitologia akkadiană, este zeul suprem și inițiator al antropogenezei. În variantă hurrită, el este prezentat ca zeu tânăr și creator al vânturilor, uzurpând tronul tatălui său, Alalu. Este mușcat de fiul său, Kumarbi, care îi ia toată puterea. După acest eveniment nefericit, el se retrage definitiv în adâncul cerului, devenind *deus otiosus*. Deși este socotit tatăl tuturor zeilor, Anu își are originea dintr-o pereche mai veche, Anșar (simboliza totalitatea lucrurilor cerești) și Kașir (simboliza totalitatea lucrurilor pământești). La rândul lor, cei doi provin dintr-o pereche și mai veche: Lahmu și Lahamu. Abia aceștia din urmă ies dintr-o pereche inițială: Apsu (apa care înconjură pământul) și Tiamat (marea propriu-zisă). Împreună cu Enlil și Ea, Anu a format prima triadă a panteonului babilonian. Iar cu zeița Ishtar, au fost protectorii cetăților Uruk și Erech.

⁴¹ Rolul impur al celor două animale e preluat și de evrei și poate nu degeaba Hristos le amintește împreună atunci când vorbește despre cele sfinte, care nu trebuie amestecate cu cele spurcate: „Nu dați cele sfinte câinilor, nici nu aruncați mărgăritarele voastre înaintea porcilor, ca nu cumva să le calce în picioare și, întorcându-se să vă sfășie pe voi” (*Matei*, 7, 6).

vieții), fie doi șerpi sau unul singur rupt în două⁴². Mircea Eliade observă pe bună dreptate complexitatea elementelor animaliere. Bogăția bestiariului ce o compune trimite la tot atâtea simboluri, care, interconectate, îi relevă personalitatea: „are dinți de măgar, un membru de panteră, urlă ca un leopard, ține șerpui în mâini, pieptul îi este mușcat de un câine și de un porc, etc.”⁴³. O găsim adesea reprezentată având „cap de leoaică și corp de măgar”⁴⁴; iar mâinile ei sunt un năvod⁴⁵.

Același lucru se poate afirma și despre semnele prin care este identificată posesiunea cu demonul Lamshtu. Victima primește un puternic miros străin, de țap⁴⁶; copilul „urlă ca un câine”⁴⁷, miroase ca un vultur, ca un corb, ca un pește, etc.”⁴⁸. Mai mult decât atât, avem de-a face cu un *vampir* care „suge sângele animalelor și oamenilor, dar mai cu seamă al copiilor mici”⁴⁹. Tot ea este cea care forțează mamele să-i predea copiii, cu a căror vitalitate (sânge) își hrănește ființa veșnic înfometată. Este un demon al bolii în general, ca mulți alții⁵⁰, și al uciderii copiilor în special. Iată cum îi descrie Constantin Daniel acțiunea: „...acest demon, după ce iese din stufăriș, se așează pe capul femeilor ce au copii mici și le cere să îi încredințeze lui copiii spre a-i alăpta, dar în realitate spre a-i ucide. Căci sângele de om este hrană care îl satură pe el”⁵¹. Lamashtu apare aici ca un *elemental* al apei⁵², care preferă uneori să ucidă prin înecare

⁴² Este posibil ca acest gen de reprezentare să însemne ruperea blestemului și desființarea puterii lui Lamashtu. Partea finală a șarpelui are coadă de pește, existență abisală, anti-existențială.

⁴³ Mircea Eliade, „Demonologie indiană și o legendă românească”, în *Revista Fundațiilor Regale*, nr. 12, 1937, p. 210. Și în textul indian *Astāngahrdaya*, „simptomatologia posedărilor păstrează, într-o formă alterată, elemente animaliere” (*ibidem*).

⁴⁴ Asinul, animal cvasi-ambivalent, despre care am mai vorbit, era socotit în întreaga lume semită drept un reprezentant al răului. Egiptenii erau convinși că în lumea de dincolo existau „nenumărați demoni cu cap de asin, paznici ai ușilor către tărâmul subpământean” (dr. ing. Mitică Georgescu, dr. George Constantin Georgescu, *Mitologie zoocinegetică. Obiceiuri, credințe, superstiții*, Pitești, Editura Paralela 45, 2002, p. 20). Atunci când Iisus Hristos a intrat în Ierusalim pe o *asină* (*Matei*, 21, 1-7), a arătat că este cel care a supus toate duhurile potrivnice (v. cf. *Marcu*, 11, 4-7, comp. cu Walter-Jorg Langbein, *Lexiconul erorilor biblice*, traducere din limba germană de Silviu Dancu, Pitești, Editura Paralela 45, 2005, pp. 185-188).

⁴⁵ M. Lurker, *op. cit.* Origen, scriitor creștin al secolului III, face o trimitere la *năvodul îngerilor* în care sunt prinși cei răi (Origen, „Din comentariul la Evanghelia după Matei”, XIII, în *Scrieri alese*, partea a II-a, col. „Părinți și Scriitori Bisericești”, vol. VII, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1982, p. 34). În ambele situații, năvodul este o unealtă a simbolismului acvatic, o armă nevăzută sigură și selectivă.

⁴⁶ Mirosurile urâte sunt semne ale prezenței demonilor. Mai cu seamă atunci când apar sau când pleacă, demonii lasă în urmă un miros pestilențial. Tipurile de mirosuri pot indica faze ale posesiunii sau chiar mai multe prezențe demonice. La rândul ei, patologia amintește numeroase întâmplări în care mirosurile urâte sunt simțite de părinții pustiei, fie în viziuni, fie aievea (cf. Ioan Moshu, *Limonarul sau livada duhovnicească*, traducere și comentarii de pr. prof. dr. Teodor Bodogae și Dumitru Fecioru, Alba Iulia, 1991, p. 39). Mirosurile (cf. *Tobit*, 6, 17) sau miresmele bune, ca tămâia (cf. *Apocalipsa*, 8, 4), mirul (*Ioan*, 12, 3) sau untdelemnul (menționat încă din secolul V în cultul creștin, cf. pr. monahul Teognost, *op. cit.*, p. 255), aveau rolul de a exorciza de prezențele demonice atât trupuri, lucruri cât și spațiile domestice unde oamenii locuiau. De altfel tehnica magică a aromo-terapiei deține un rol esențial în practica exorcismului.

⁴⁷ Adesea demonizații scot sunete non-umane, asemănătoare cu ale animalelor. Pentru exorcist este un semn al prezenței demonului în corpul victimei. Sunetele țin de un limbaj specific, amănunt asupra căruia nu vom insista. Astăzi se face diferența între boală și posesiunea diabolică, cu toate că discuțiile rămân mereu aprinse când e vorba de cea din urmă. Pentru o mai bună lămurire, pot fi recomandate două lucrări recente atât din perspectivă catolică: Tracy Wilkhinson, *Exorciștii Vaticanului. Alungarea diavolului în secolul XXI*, Traducere din limba engleză de Gabriela Martina. București, Editura House of Guides, 2007) și ortodoxă, prin Ieromonah Savatie Baștovoi, *Pentru cine bat clopotele la Tanacu?*, București, Editura Cathisma, 2007).

⁴⁸ Mircea Eliade, *art. cit.*

⁴⁹ Constantin Daniel, *Civilizația asiro-babiloniană*, București, Editura Sport-Turism, 1981, p. 270. Originea din perspectivă demonologică a *vampirismului* nu o vom găsi în România, ci în Babilon.

⁵⁰ Demonii bolii aveau numele general de *alu*: „(Demonul bolii) *alu* s-a îmbrăcat în corpul meu ca și cu o haină” (*Gândirea...*, p. 272).

⁵¹ C. Daniel, *op. cit.*

⁵² În accepția comună a demonologilor, spiritele elementale ale apei se numesc: *ondine*, *naiade* sau *nimfe*. Ele „populează regatul apelor și băntuie râurile și izvoarele și uneori pe cei adormiți lângă ele, furându-le inima și sufletul” (Christian și Miriam Dikol, *Înalta divinație. Între magie și vrăjitorie*, București, Editura Antet, f.a., p. 59).

atunci când mamele își scaldă copiii (îi încredințează apei). În toate credințele populare, înecul este pus pe seama demonilor apei, care apar sub înfățișare feminină „furând mințile” când se așează pe capul victimei⁵³ ce moare înecată.

Cât privește exorcizarea demonului mesopotamian, Constantin Daniel ne amintește de existența a trei tăblițe redactate în neo-akkadiană, unde găsim descrise metodele prin intermediul cărora ea poate fi alungată. Pe lângă exorcismele în care apare Pazuzu în rol de „demon protector”, în afară de descântece, găsim „tot soiul de substanțe cu efecte pur medicale: plante, pietre, dar mai cu seamă piatra ittamar care împiedică avorturile, apoi părți din animalele impure ca porcul și măgarul, alifii cu asphalt, pământul, grăsime de porc, pește și plante”⁵⁴.

Cuplul demonic Pazuzu – Lamashtu este departe de orice comparație cu cel format între Șechinah și YHWH⁵⁵, aceasta pentru că primul este o formulă duală nonconformistă, în care se acceptă conflictul dintre principii (masculin/ feminin), paradoxal susținută de „nepotriviri de caracter” și animată de o continuă discordie, o umbră a iubirii dintre zei. Acest cuplu demonic este mai degrabă prototipul relațiilor neconforme Adam – Lilith sau, de ce nu, Arhanghelul Mihail – Avestița.

BIBLIOGRAPHY

Baba, Teodor, *Profetul Zaharia. Personalitatea și opera. Valoarea teologică a mesajului său profetic*, Arad, Editura Universității „Aurel Vlaicu”, 2008

Baștovoi, Ieromonah Savatie, *Pentru cine bat clopotele la Tanacu?*, București, Editura Cathisma, 2007

Chiril al Alexandriei, Sfântul, *Comentariu la Sfânta Evanghelie de la Luca*, traducere din limba franceză de diacon Gheorghe Băbuț, Editura Mănăstirii „Portărița”, 1998

Clebert, Jean-Paul, *Bestiar fabulos. Dicționar de simboluri animaliere*. traducere din limba franceză de Rodica Maria Valter și Radu Valter, București, Editura Artemis & Cavallioti, 1995

Daniel, Constantin, *Civilizația asiro-babiloniană*, București, Editura Sport-Turism, 1981

Dikol, Christian, Miriam Dikol, *Înalta divinație. Între magie și vrăjitorie*, București, Editura Antet, f.a.

Dionisie Areopagitul, Sfântul, *Opere complete și scoliile sfântului Maxim Mărturisitorul*. Traducere, introducere și note de pr.Dumitru Stăniloae. Ediție îngrijită de Constanța Costea. București, Editura Paideia, 1996

⁵³ Din perspectivă demonologică, se poate sugera că expresia face trimitere la o posesiune nu a corpului, ci a unei părți din el. Supus unei presiuni demonice, omul nu mai gândește lucid și nu mai deosebește binele de rău. Lipsa spiritualității îl va face deci să acționeze contrar voinței lui. Este ceea ce se subliniază foarte interesant la Herma (***) *Păstorul lui Herma*, Traducerea textului și îngrijire ediție de Monica Medeleanu, București, Editura Herald, 2007, p. 80-82) unde se vorbește despre *îngerul păcatului*, care atunci când afectează *inima* omului îndeplinește răul numaidecât fără ca voința lui să aibă vreo putere. Este posesiunea celor „căldicei” (cf. *Apocalipsa*, 3, 15), oameni care nu sunt neapărat buni, precum nu sunt neapărat răi. De cele mai multe ori, posesiunea este temporară, victima umană, dacă supraviețuiește, nu va putea să răspundă pentru faptele sale. E ceea ce se numește „pierderea temporară a cunoștinței”, chiar dacă omul este în stare de veghe.

Somnambulismul este, conform credințelor magice populare, și el un fenomen de posesiune temporară produs de spiritele rele. Desigur, în cazurile grave de posesiune, omul nu mai poate fi responsabil de acțiunile sale, așa cum declară însuși demonul dintr-un posedat: „Are mințile legate. Așa am făcut... I-am legat mințile...” (Monahul Teognost, *op. cit.*, p. 96).

⁵⁴ C. Daniel, *op. cit.* Iar în continuare arată: „Toate aceste mijloace terapeutice se aplică pe locurile bolnave în cantități suficiente și sunt legate cu niște șnururi anume. Ca mijloc de calmare și de potolire a durerii se dădea în dar un prânzel de fus rupt, sau un fus rupt” (*ibidem*).

⁵⁵ Cf. Gershom Scholem, cap. „Șehina; momentul feminin pasiv al divinității”, în *Despre chipul mistic al divinității. Studii privitoare la conceptele fundamentale ale Cabalei*, Traducere din germană de Viorica Nișcov, București, Editura Hasefer, 2001, pp. 120-171 și la Gershom Scholem, *Cabala și simbolistica ei*, Traducere din germană de Nora Iuga, București, Editura Humanitas, 1996, pp. 114-124. Despre potențialitatea demonică a lui Șechinah v. cf. Moshe Idel, *Cabala și Eros*, traducere de Cătălin Patrosie, București, Editura Hasefer, 2004, p. 270.

Eliade, Mircea, „Demonologie indiană și o legendă românească”, în *Revista Fundațiilor Regale*, nr. 12, 1937

Evseev, Ivan, *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, Timișoara, Editura Amarcord, 1999

*** *Filocalia*, vol. XII, Traducere din grecește, introducere și note de pr.prof.dr. Dumitru Stăniloae, București, Editura Harisma, 1991

Girard, René, *Țapul ispășitor*, Traducere din limba franceză și note de Theodor Rogin, București, Editura Nemira, 2000

*** *Gândirea asiro-babiloniană în texte*, București, Editura Științifică, 1975

Georgescu, dr.ing. Mitică, dr. George Constantin Georgescu, *Mitologie zoocinegetică. Obiceiuri, credințe, superstiții*, Editura Paralela 45, Pitești, 2002

Idel, Moshe, *Cabala și Eros*. Traducere de Cătălin Patrosie. București, Editura Hasefer, 2004

Kramer, Samuel Noah, *Istoria începe la Sumer*, Traducere de Cornel Sabin, București, Editura Științifică, 1962

Krauss, Walter *Civilizația asiro-babiloniană*, Traducere și note de Constantin Ionescu Boeru, București, Editura Prietenii Cărții, 1996

Langbein, Walter-Jorg, *Lexiconul erorilor biblice*, Traducere din limba germană de Silviu Dancu, Pitești, Editura Paralela 45, 2005

Lévi, Eliphas, *Dogma și Ritualul Înaltei Magii. Dogma*, Traducere de Maria Ivănescu, București, Editura Antet, 1996

Lipin, L., A. Belov, *Cărțile de lut*, Sub îngrijirea științifică, cu o prefață de V.V. Struve, București, Editura Științifică, 1960

Lurker, Manfred, *Lexicon de zei și demoni*. Traducere din limba română de Adela Moțoc. București, Editura Enciclopedică, 1999

Moshu, Ioan, *Limonarul sau livada duhovnicească*, Traducere și comentarii de pr.prof.dr. Teodor Bodogae și Dumitru Fecioru, Alba Iulia, 1991

Onișor, pr.lect.dr. Remus, *Cartea lui Enoh și apocaliptica intertestamentară*, Alba Iulia, Editura Reîntregirea, 2000

Origen, *Scrieri alese*, partea I-a, col. „Părinți și Scriitori Bisericești”, vol. VI, Studiu introductiv și note de pr.prof. Teodor Bodogae, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1981

Origen, *Scrieri alese*, partea a II-a, col. „Părinți și Scriitori Bisericești”, vol.VII, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1982

*** *Păstorul lui Herma*, Traducerea textului și îngrijire ediție de Monica Medeleanu, București, Editura Herald, 2007

Danciu, Petru Adrian, *Teologia numelor divine în Egiptul Antic*, Caransebeș, Editura Dalami, 2005

Porsenna, N. *Aparițiuni și Fantome materializate*, București, 1946

Randles, Jenny, Peter Hough în *Combustia spontană*, Traducere de Daniela Darie-Truța, Târgoviște, Editura Domino, 1997

Scholem, Gershom, *Cabala și simbolistica ei*, Traducere din germană de Norga Iuga, București, Editura Humanitas, 1996

Scholem, Gershom, *Despre chipul mistic al divinității. Studii privitoare la conceptele fundamentale ale Cabalei*, Traducere din germană de Viorica Nișcov, București, Editura Hasefer, 2001

Stăniloae, pr.prof.dr. Dumitru, *Teologia dogmatică ortodoxă*, vol. I, Ediția a II-a. București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1996

Tatu, Silviu, *Profetismul israelit în documentele biblice. Între fals și autentic*. Ediția a II-a revizuită. Oradea, Editura Casa Cărții, 2008

Teognost, pr. Monahul, *Taina Sfântului Maslu. Taina tămăduirii sufletului și trupului*, f.l., 2002

Wilkinson, Tracy, *Exorciștii Vaticanului. Alungarea diavolului în secolul XXI*, Traducere din limba engleză de Gabriela Martina, București, Editura House of Guides, 2007

COSTANTIN STAMATI: A "NOTEWORTHY" PREDECESSOR OF ROMANIAN FANTASTIC PROSE

Mihaela-Gabriela Păun

PhD Student, University of Bucharest

Abstract: The study "COSTANTIN STAMATI: A "NOTEWORTHY" PREDECESSOR OF ROMANIAN FANTASTIC PROSE" is an application of literature field . Thesis in which direction it is argued: C. Stamati is an enlightened mind that breathes new life into Romanian lyrical style, in imitation of writers tight while retaining a great deal of originality of his writings. He is among the first writers who predicts the value of Romanian folklore and exploit it in a fabulous epic.C. Stamati inserted in his fantastic elements, the macabre type, a "painter Sint învălmășelii and colors of humor" as distinguished literary critic G. Călinescu comparable of Eminescu. His work universe is populated with heroes, fairies, Tricolici, angels and demons, and epic passages abound with beautiful descriptions. He recovered ahead of Eminescu, Dacian myth, flight and journey to other spheres, the futility of life lived without love and happiness as dream (at Eminescu appears as a dream world!).

Keywords: macabre vision, fantastic literature, folklore cult, fabulous epic

1. Introducere:

Considerat de unii critici „un poet minor”, Costache Stamati nu este menționat în „Istoria critică a literaturii române” de N. Manolescu (2008) (nici un rând!). El este menționat în „Istoria literaturii române de la origini până în prezent” de G. Călinescu (1941) și în „Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900” (Ed. Academiei RSR, 1979), care vor fi sursa conturării portretului de scriitor. Despre acesta, în lucrarea amintită, G. Călinescu preciza: „În realitate el este eminent, mai mare în privința limbii decât Bolintineanu, în câteva puncte comparabil doar cu Eminescu”. (G. Călinescu, 1941, col. 1, p. 229). Și tot el îi remarcă direcția „viziunii de obicei macabre în care se arată un pictor cu simțul învălmășelii și al umorului de colorii” (G. Călinescu, 1941, col. 1, p. 229). În ceea ce privește anul și locul nașterii poetului, acestea nu se pot preciza cu exactitate: Conform *Dicționarului* menționat, se precizează: 1786 Huși sau Iași – 12. IX. 1869, Ocnița – Hotin. (Dicționar..., 1979, col. a II-a, p. 804). Și tot din această sursă, aflăm că în anul 1812, tatăl poetului, Toma, s-a stabilit cu familia la Chișinău. Costache este al 3-lea copil al familiei, deține numereose funcții administrative la Iași și în Basarabia, iar în 1826 primește grad de cavaler al ordinului „Sf. Ana”. De asemenea, Stamati este bun cuboscător al limbilor: greacă, germană, rusă și franceză; prieten cu poetul rus Puskin, cu Savinin prin care l-a cunoscut pe poetul Jukovski; cu Alexandru Hîjdeu (fiind și rudă), Asachi, Dimaki, C. Conachi și M. Kogălniceanu. Pentru că scrie și traduce din clasici și romantici, poetul aduce un suflu nou în literatura vremii sale. Publică poezii în „Albina românească” (1830-1834), „Dacia literară” (1840), „Almanah pentru români” (1853), „Foiletonul Zimbrului” (1855). Prima ediție a operei sale, „Povestea povestelor” apare în 1843, la Iași în „Cantora foaiei sătești”; „Musa românească, I”, ediție îngrijită de Theodor Codrescu

la Iași, Tipografia „Buciumul român” în 1868; o altă ediție apare la Iași, Tipografia „Șaraga” 1896; alta este ediția îngrijită de Ion și Rodica Rotaru cu o introducere de Ion Rotaru, București, Editura pentru Literatură în 1967, ediție din care v-am cita în cadrul cercetării noastre, care privește inserarea elementelor de fantastic în opera poetului.

În ceea ce privește originalitatea poetului putem afirma că povestirea îi oferă cadrul de a creiona „tablouri fantastice, întunecate cu un aer de vechime și legendă” (Dicționar..., 1979, col. I, p. 804). De asemenea în „Genul vechi al românilor și românii de astăzi” este evocat *mitul dacic*, valorificat ulterior de Asachi și Mihai Eminescu. Apoi, prin câteva articole pune în evidență „sensul pariotic al literaturii”, și face parte din categoria primilor scriitori care intuiesc valoarea valorificării culte a folclorului.

Criticul Mircea Anghelescu în „Poarta neagră: scriitorii și închisoarea” subliniază sensibilitatea lui Stamati de a surprinde „chiar dacă într-o limbă butuconoașă” suferința omului privat de libertate prin asociere cu un fluture captiv (M. Anghelescu, 2013). De asemenea, criticul Mihai Zamfir îi recunoaște meritul poetului basarabean de a aduce în literatura română, prin traduceri „o stare de spirit” (M. Zamfir, 2011). Beatrice Camelia Arbore consideră în „Shakespeare în oglinda timpului” că Dragoș” prin „aparițiile lui Vronța și ale duhurilor rele....păstrează elemente ale macabrului macbethian” (B. C. Arbore, 2016).

2. Eposul folclorico - fabulos:

Referitor la asimilarea folclorului autohton și a dimensiunii sale fantastice, putem menționa „Povestea povestelor” care vizează întemeierea Moldovei prin călătoria lui Bogdan de-aș găsi ursita. Aici, originalitatea poetului este vizibilă în „amănuntul pitoresc sau burlesc, ineditul unor imagini, de viziune terifiantă, descripția teratologică, dar și umorul de esență populară, asimilarea unor procedee ale poeziei și basmului popular, folosirea fondului folcloric de credințe și superstiții, limbajul naos, savuros, căruia îi sunt asociate unele neologisme” (Dicționarul..., 1979, col. I, p. 805). De la începutul textului se mărturisește genul și scopul scrierii: „ne înflăcărară fantezia de fabuloase tradiții” când „încep dar fantastica me baladă” (Stamati, 1967, p. 22, 24).

Din punctul nostru de vedere, al prezenței fantasticului, identificăm în opera lui Costache Stamati:

a) *Personaje de tip fantastic:*

- *Vronța, strigoiul-vampir:* „Și tricolici negru fiorosul Vronța/privea slut cu ochii/ (...). În ochii săi aprigi, sîngeroși sălbaici/ Se vede durere, pisma și urgia, / Și clăbucii negri cclocotea în baftă-i, / Căci afurisitul încă nu perisă” (Dragoș, p. 28). (...) / „Fioros pășește, și supt a lui talpe/ Pîrîind ciolane și-a morților scafe,/ Căci viptul lui Vronța era tot de leșuri/ De români, furate de prin ținterimuri”. (Dragoș, p. 31). „...fantoma lui Vronța păgînul/ A lui cătătură, ca cometul noaptea,/ Platoșa pe dînsul, paloșul și coiful/ Erau învăscute de mucegai verde, iar pletele, barba sta țeapăn ca stuhul” (...) „...răsuflînd văpaie/ El își încordează vinele pe brațe,/ El își mișcă mușchii pe robustul spate;/ Spumegînd îi gata să rupă cu colții.../un picior .../ Gros chiar cît o bîrnă...” (Dragoș, p. 32).
- *Zâna, protectoarea Moldovei:* „Ale ei veșminte, mai alb decât crinul/ Colanul pe coapse-i ardea ca rubinul/ În ochii săi veseli lucea bunătatea/ Precum saltă dulce steaua dimineții” (Dragoș, p. 29).
- *Zmeii:* „... zmeii zbieră cu țipăt băînd cu aripa;/ Zbîrnîiesc cu solzii, colăcesc coada,/ Și cu a lor gheară vor să-l spîrcuiască.” (Dragoș, p. 31).
- *Împărăteasa Ursitelor* în „Eroul Ciubăr-Vodă”: „...o zîină.../ Ce purta pe al său cap/ coroană de mare preț,/ Și pe trup un vesmânt alb, Fiind văpsite pe el/ Ursitele omenești;/ Unele cu cap de drac/ Și în mîna lor țîind/ Ciciorbe, bice de foc/ Pentru barbații mișei,

/ Altele coarne de cerb/ Pentru fruntea celor tîmpi,/ Alte ursite era/ Cu chipul frumos și blînd/ Ca îngerii mîngîioși/ Barbaților norociți.../ (Însă de-aceste figuri/ Prea puține se vedea)/ Iar cele multe era/ Cu capul înhobotat,/ De nu se putea afla/ Ce chip și caracter au.../ Deci acea zîină ținea/ În dreapta corn de belșug/ Plin de roduri și de flori,/ Iar în stînga smoc de șarpi.” (Eroul Ciubăr-Vodă, p. 78).

- „*Stahia*” *ce păzea trecerea peste „un rîu lat și țărnușos”*: „O stahie, urieș/ Înzăuată prea ciudat/ Pe cap avea ca un coif/ O scoică cît un căuș,/ Și trupul său îmbracat/ Întru o piele de zmau,/ A căruia solzi lucea/ Ca cînd era de argint/ Iar în mînă învîrtea/ Un paloș mare cu zimți/ Ca cînd era herezeu; ...Călare pe lup turbat” (Eroul Ciubăr-Vodă, p. 87).
 - *Baba-Zîină, Chipul satanei sau Muma Pădurii în folclorul românesc*: „A ei piele pe obraz/ Chiar ca punga s-au zbîrcit/ Cînd cu baierul o strîngi;/ Și așa s-au flecuit/ Ca un mîrșav seftian,/ Iar din părul cel frumos/ Cîteva vițe de floci/ Alb-galbene se zărea,/ Sub o tichie de șam/ Niște ochi ca doi cărbuni/ Ca a mîții strălucea;/ Iar baba cu nasul ei/ Mai îi astupa de tot/ Gura, din care ieșea/ Un singur colț ascuțit;/ Și trupul ce era gol/ Cu picioare și cu mîini/ Chiar ca broasca semăna,/ La piele și la boia,/ Mai avînd și din apoi/ O codiță ca de țap.” (Eroul Ciubăr-Vodă, p. 94).
 - *Genia, care ocrotește nemul românesc*: „Foarte frumoasă la stat,/ Cu dulce și galiș chip,/ Și purtînd pe trupul său/ Un vestmînt vînat cu roș,/ Pe piept cruce de brîlant,/ Și preste umăr un arc/ Și cucură cu săgeți,/ Iar din fruntea sa ieșea/ Chiar ca o limbă de foc;/ Și răpede ea fugind, Lungul ei păr rămînea/ Înapoi în urma sa;” (Eroul Ciubăr-Vodă, p. 96).
 - *Demonul- bătrîn*: „...iată, văzu/ Ca o arătare izbucnind din luncă./ Lîngă el șezu/ Un bătrîn cu barba țepoasă, ciudată/ Cu ochii scînteieți,/ Grebănos de spate, avînd căngi și coadă,/ Coarne și un băț./ Și scrișnind, rîdică la păgînul strașnic/ Al său băț ciotos”. (Păgînul cu fiicele sale, p. 198).
 - *Ziditorul lumii*: „Și atunci alt tunet mereu se-ntartară/ Despre răsărit./ Și șioi de fulger noaptea despicară/ Pîn’la asfințit./ Pe cer o văpaie de foc se lățiră,/ Firea tremură/ Și osia lunei de groază trăsîră,/ Morții suspină.../ Satana simțește pășind Ziditorul,/ Și-n iad s-u ascuns.../ Iar de peste nouri drept judecătorul/ Tunînd au răspuns” (Păgînul cu fiicele sale, p. 218).
 - *Îngerul vestitor, apărător*: „Și s-au arătat/ Un strălucit înger fecioarelor blînde, Cu chip minunat./ A lui cătătură dulce mîngîioasă/ Chinul alina,/ Iar pe-alui veșminte și față frumoasă/ Raze lumina; (...) Iar îngerul stînd/ Pe tată și fice, ci erau culcate,/ Mantia zvîrlind” (Păgînul cu fiicele sale, pp. 215, 217).
 - *Demonul întinericului, satana*: „Iar cumplitul vifor nour grămădește.../ Deci au scapat,/ Și, iată, Satana din iad izbucnește/ cu foc îmbrăcat./ În părul lui șerpîi se-ncolotocează,/ Șuieră spumînd,/ În ochii lui pizma vrăjmașă sălteză/ În mîini aducînd/ Un lanț de vapaie, cu gînd ca să lege/ Pe omul greșit.../ Dar văzînd pe înger, el nu poate merge,/ Stă încremenit” (Păgînul cu fiicele sale, p. 217).
- b) *Evenimente de tip fantastic*:
- *Călătoria lui Dragoș în căutarea Dochiei, și împlinirea sorții lui*.
 - *Călătoria lui Bogdan (Făt-Frumos) din „Eroul Ciubăr-Vodă” pentru aș găsi ursita*.
 - *Urcarea lui Dragoș pe munte și cucerirea cetății strănii*.
 - *Coborârea lui Dragoș în tărîmul morții, perspectiva Iadului*: „Ajunge ca vîntul în cîmp de nisipuri”.../ A cărui margini cu marea se-ncheagă./ Iar vîntul nu mișcă acele năsipuri/ Și văzduh fierbinte usucă gîtlejul;/ Nu-i de leac verdeață, nu-i de izvor stîglă,/ Ce firea îi moartă ca și țintirimul./ Nu-i măcar nici urmă de vreo vietate/ În cîmpul acela pustiu și sălbatic....” (Dragoș, p. 30).

- *Înfruntarea lui Dragoș cu puterile întunericului: Zmeii, și cu Vronța.*
- *Devorarea Dochiei de către Vronța.*
- *Reînvierea și întruparea frumoasei Dochii din sângele fiarei ucise:* „Pîraie de sânge fierbite se varsă/ Pă năsipul galben și se face baltă,/ Și din baltă abur se suie în aer,/ Și-n abur se-ncheagă frumoasa Dochie”. (p. 33).
- *Distrugerea răului (Vronța) de către Dragoș și dispariția de pe fața pămîntului a manifestărilor acestuia.*
- *Urcarea lui Bogdan pe munte și pătrunderea în Rai:* „Deci cît mai sus se urca, / Felurimi de flori găsea/ Picurînd pe a lor frunzi/ Lacrimi chiar ca de brîlant,/ A răcoroaselor zori,(...)/ Alămii și portocali,/ Cedri, dafini, chiparoși/ Cu a lor poame cu gust/ Pe Bogdan ademenea,/ Printre care mai creștea/ Roze, crini și iasomii;/ Ș-apoi toate la un loc/ Mirosind îl amețea./ Iar cînd mai ascult el/ Păsările ciripind,/ Mai de tot se buimăcea;/ Încît întru adevăr/ Acest munte minunat/ Era demn de lacaș/ Ursitelor ominești.” (Eroul Ciubăr-Vodă, p. 76 -77).
- *Lupta dintre întuneric și lumină, biruința luminii:* „Au văyut în văi adînci/ Ridicîndu-să încet./ Neguri chiar ca norii groși (...)/ Ca niște valuri de pînzi; Apoi l-au împresurat/ O pîclă ca un noian,/ Încât Bogdan socotea/ Că nourii l-au răpit/ Dar soarele răpezi/ O rază chiar ca un sul,/ Și spărgînd nourii groși,/ Răzbātu încetișor/ (...)/ Și-n sfîrșit, împrăștiind/ Nourii întunecați./ Au ieșit biruitor”. (Eroul Ciubăr-Vodă, p. 77).
- *Intervenția îngerului păzitor al „creștinului Bogdan”.*
- *Genia descoperă lui Bogdan viitorul:* „... Bogdane să știi/ Că ai să fi domn faimos,/ Căci tu ai să biruiești,/ Și pe alți vrăjmași cumpliți,/ Și că din prăsila ta,/ Vor ieși mulți domni viteji,/ Moldovei ocrotitori/ Și românilor părinți/ Dar viața soiiului tău/ Cu vreme părăginind,/ În Moldova vor domni/ Mulți grecomanii limonjii...” (Eroul Ciubăr-Vodă, p. 103).
- *Apariția și intervenția diavolului („Benga,/ Zînul tău”) la chemarea țigăncii:* „Și în aer clocotind,/ Au trăsînit și au ieșit/ Un diavol slut din el,/ Însă prea puțin mai slut/ Decît țiganca era” (Eroul Ciubăr-Vodă, p. 114);
- *Călătoria lui Bogdan spre soare, lună și vînt (crivăț) în căutarea dragei lui:* „Pe soare au întreat/ La miezul nopții au fost/....au înreat/ Pe lună de nu știa/Dar să întrebe au zis/ Pe vîntul ce au suflat” ” (Eroul Ciubăr-Vodă, pp. 117).
- *Revenire la viață a ursitei lui Bogdan:* „... văzu/ A Ilenei sale trup/ Zăcînd cu fața în sus,/ Și pe pieptul ei șezînd/ Porumbul, sufletul său,/ Deci Bogdan, plîngînd amar/.../ Se ruga lui Dumnezeu/ Să i-o dăruiască iar;/ Și făcîndu-i multe cruci/ Trupul ce zăcea mort, Porumbul se prefăcu/ Într-un abur luminos,/ Și în trupul mort intrînd,/ Fecioara s-au și trezit ca din somnul cel mai greu” (Eroul Ciubăr-Vodă, pp. 117).
- *Amăgirea demonului de a pune stăpînire pe sufletul omului:* „Eu pot să-ți dau orice cinste, și mult bine,/ Și aur cît vrei,/ Și voi sta cu pieptul însumi pentru tine/ iar tu să-mi dai mie/ Al tău sufletel” (Păgînul cu fiicele sale, p. 199).
- *Pierderea sufletului prin zăpășul scris cu sânge:* „Nemaiprelungind;/ Și cruntîndu-și mîna cu sânge, își scrie/ Zăpășul cerșut” (Păgînul cu fiicele sale, p. 200).
- *Renegocierea cu demonul și semnarea unui pact nou: cedarea dreptului patern asupra sufletelor celor 12 copile:* „Tu să-mi dai sufletele a fiicelor tale/ Să te las cîtva.../ ...Sunt a tale! Pe ine mă lasă,/ ...Și apoi trezește biete fecioare.../ Zăpășul s-au scris...” (Păgînul cu fiicele sale, pp. 205-206).
- *Disputa verbală dintre înger și satana pentru sufletul omului*
- *Intervenția Zăpășului și judecata omului care a păcătuit și s-a pocăit.*
- c) *Sentimente care induc fantasticul: frica, teroarea, spaima, groaza:* „Fiora cu moarte pe tot mutitorul” (Dragoș, p. 31); „Bogdan, mai încremenit/.../Se uita uimit la el !!!” (Eroul

Ciubăr-Vodă, p. 75). „Iar el cremenește de acel năprasnic/ Demon fioros (...) Da' cine ești? Strigă Păgînul cu frică/ Stînd înțepenit”. (Păgînul cu fiicele sale, p. 198). „Cutremur și trăsnet groaznic se făcură,/ Firea suspinînd (...) Însă pe fecioare frica le cuprinse” (Păgînul cu fiicele sale, pp. 205, 215). „Pe acele locuri triste, părăsite,/ Nime nu umbla,/ Păr' și păsărele, făr' să se mai uite,/ Cu frică zbura.” (Păgînul cu fiicele sale, p. 222).

- d) *Fenomene ale naturii cu potențial fantastic și cu inducții fantastice: ploaia care izoleaza, furtuna, norii grei*: „Furtună grozavă....vine vîjiind în aer” (Dragoș, p. 25); „De ploaie și vifor nu-i adăpostire” (Dragoș, p. 25). „Furtună s-arată și ploaia sporește”; „Și în întuneric fulgerul clipește/ Sala luminează cu focuri ciudate” (Dragoș, pp. 26, 27); „Trezindu-să spărieți” (Eroul Ciubăr-Vodă, p. 84).
- e) *Momente ale zilei*: Noaptea are încărcătură fantastică: „...noaptea-ntunecoasă,/.....Pe-a cerului boltă negreașă adîncă” (Păgînul cu fiicele sale, p. 197).
- f) *Cimitirul din „Eroul Ciubăr-Vodă”* este un loc cu potențial fantastic.
- g) *Somnul ca simulacru al morții*: „...I –au cuprins somn dulce; (...)/ Pe scutar cu capul el adînc adoarme/ ... A soarelui rază..../ Aprind răsăritul; și Dragoș tot dorme/ Soarele se urcă p-acerului boltă/ (...) Și eroul Dragoș tot greu încă doarme./ (...) ... luna mîngîioasă, / Răsărind se uită..../ Iar eroul Dragoș tot greu încă doarme/ Sosi miezul nopții,/ Se trezi eroul din al său somn tare.” (Dragoș, p. 27).
- h) *Ezitatea, apariția îndoielii*: „Iar Dragoș se miră de cele ce vede,/ Neputînd a crede ochilor săi însuși” (Dragoș, p. 28); „Deci Dragoș se miră de ceea ce vede,/ Nu știe: aievea, sau nălucă este” (Dragoș, p. 33).
- i) *Relație de tip fantastic creată în altă situație de tip fantastică (visul)*: Planul narativ al *fabulei eroice* (încadrare în gen realizată de autor), „Eroul Ciubăr-Vodă” și toate personajele (pozitive sau negative) și peripețiile eroului sunt „evenimente” desfășurate în vis, după cum reiese din finalul acesteia: „Acolo m-au deșteptat/ Soarele ce răsărea (...)/ Deci atunci am înțales/ Că și fantezia mea (...) Și acest vis minunat ce în sombul meu văzui/ Adunătură au fost” (Eroul Ciubăr-Vodă, p. 119);
- j) *Situații de tip fantastic*:
 - *Dansul macabru al stihurilor iadului*: „Apoi cele stafi de mîni s-apucară,/ Hîrcîind cu urlet, chiuind cu hohot,/ Și cu bucurie turbată, drăcească/ Conjurînd secriul, ca în iad jucară./ Cu - aş îngăimare trecu ele noaptea,/ Chiuind mai strașnic, de vuia cetatea” (Dragoș, p. 28).
 - *Apariția bruscă a întunericului, precedată de tăcere*: „Deci tăcere mare ca în țintirimuri/ Ș-adînc întuneric se făcu în sală;” (Dragoș, p. 28).
 - *Raza de lumină care alungă întunericul*: „O rumenă rază crăpînd bolta sălii, / Gonii cu priință noaptea-ntunecată” (Dragoș, p. 28).
 - *Apariția umbrelor albe*: „se arată umbre tot în giulgiuri albe/cu făclii aprinse aducînd schelete / cu –a lor mîini uscate o raclă despijă” (Dragoș, p. 28).
 - *Despicarea podelei și ivirea focului din Iad*: „Deci crăpă podeala, și focu din tartar/ Cu clocot și buhnet au zbucnit afară” (Dragoș, p. 28).
 - *„Pomii rodiți” își oferă roadele și mustră pa Bogdan, avertizându-l de pericole*: „Ci clatină a lor crengi,/ Și chiamă a lui stăpîn (Bogdan- nn)/ Măcar să guste din ei” (...)/ Deci copacii mînioși/ Îl mustra așa grăind:/ Doar de ulcica au pus/ Cestui mîndru nătărău/ Vreo cotoroanță rea/..../ Să-l ducă în iad prezent;” (Eroul Ciubăr-Vodă, p. 69).
 - *Vulturii, mesageri ai posibilei primejdii*: „Vulturii s-au spăriet/ Și cîrîind între ei/ Zic: „Flăcău neghob ce ești,/.../ Că ați venit pe aice;/ Căci oricine au văzut/ Acest a nostru pustiu/ Stîrvul lui nouă l-au dat;/ (...)/ Pîn' și noi de ne lăsăm/ Pe locul unde alergi/ Balaurii ne înghit.” (Eroul Ciubăr Vodă, p. 70).

- *Norul care „întunecă” lumina și „prigonește” aprig pe erou:* „Și iată un nouaș/ Despre rumănul apus,/ Ca din a soarelui disc,/ au ieșit și s-au pornit./ Și mergând se tot mărea,/ Se împrăștia pe cer./ Soarele îngălbinea/ Și ziua întuneca;/ Deci nourul se lățea/ Și fețele își schimba/ Ca a fumului clobuci,/ Ieșind iarna din ogeag, (...) Îl vâpește fel de fel,/ Aci ca când ar ieși/ Foc pe gură de cupțior/ Aci mohorât sau roș/ Ca sângele închegat/ Dar când nourul văzu/ Alergînd Bogdan mereu ...Făr’ a se teme de el,/ Atunci fața și-au schimbat/ Galben-vînat s-au făcut...” (Eroul Ciubăr Vodă, pp. 70, 71).
- *Transformarea norului în vîfor mînios care-l prigonește pe Bogdan:* „Și înflîndu-se grozav/ Au zbucnit din sînul său/ Un vîrtej de vînt cumplit./ (...) Deci vîrtejul mînios/ Ca uliul se repezi/ Și preste Bogdan căzînd/Cînd pe șa îl răsucea,/ Cînd îl izbea la pămînt,/ Cînd îi arunc în ochi/ Spuză, de mai îl orbea,/ Și cînd îl înădușea/ Cu –al său abur înfocat.” (Eroul Ciubăr Vodă, p. 72).
- *Transformarea vîforului în vîrtej și continuarea luptei cu Bogdan:* „Așadar, vîforul rău,/ Văzându-se frînt și rumpt .../ S-au prefăcut în vîrtej,/ Și sorbind năsip din câmp/ L-au răsucit pîn’ la cer,/ Și de-acolo vîjiînd/ Au vărsat asupra lui/ Năsipul din al său sîn,/ Ca să-l îngroape de viu;” (Eroul Ciubăr Vodă, p. 72).
- *Cavalcada morților și imaginea sa macabră:* „Văzu înaintea sa/ Cavaleri încremeniți/ Înzăuați și înarmați,/ Și stăd toți călări pe cai./ Atunci el au înțeleș/ Că acești nenorociți/ Au fost pornit ca și el (...)/ Dar a pustiiului domn,/ Vîforul neîndurat,/ Îl înghițișă de vii,/ Vicolindu-i cu arin; (...)/ Și-n dată ce au atins/ Șiragul de călăreți, cu toții s-au povîrnit/ Și s-au risipit sunînd/ În ale lor zale de fer,/ Chiar ca nucile în sac;/ Iar din a lor căpățîni,/ Curgea pîrau de năsip/ Pe unde fusese ochi,/ Gură, nasuri și urechi” (Eroul Ciubăr Vodă p. 74-75).
- *Creșterea nefirească, rapidă a „puiului” de zîină:* „Căci zîna creștea în trup/ cît într-o lună pe zi,/ Pe lună cît într-un an;/ Și în sfîrșit în doi ani/ Ea era de măritat” (Eroul Ciubăr Vodă, p. 80-81).
- *Tentativa eșuată de a ucide „stahia” sau tricoliciul:* „Și capul i-au retezat;/ Dar numai cît s-au întors/ Și capul s-au prins la loc/ Deci el iarăși au tăiet/ Trupul ei în patru părți, Și numai cît s-au întors/ Și stahia s-au sculat/ Ca cînd nimic n-au pățit”; „Și cu paloșul lovind/ Pe tricolici după cap,/ L-au și zburat după trup;/ dar trupul rămasă viu, Și pe fecioară lăsînd,/ Au început a fugi,/ Iar capul, săltînd pe gios,/ Clipea din ochi și rîdea,/ Clănțăia groaznic din dinți,/ Apoi....s-au dus iute răstăgol/ După trupul ce fugea” (Eroul Ciubăr-Vodă, pp. 88; 96).
- *Vindecarea miraculoasă a lui Bogdan cu ajutorul geniei:* „Deci genia s-au ivit/ Din al său iezerr adînc,/ Și dezbrăcînd pe Bogdan/ De armele ce purta,/ Plăgile lui l-au spălat/ Și le-au vindecat pe loc,/ Ca cînd n-au fost plăguir” (Eroul Ciubăr-Vodă, p. 103).
- *Despicarea stîncii și a pămîntului:* „se făcu îndată/ Adînc întuneric și se pornii clocot, vîfor și furtună, ce zguduie strașnic/ Muntele, cetatea, încît crapă stîncă./ Crapă și pămîntul, s-au ponorît toate,/ Zidurile, bașce, urieșul, zmeii,/ În adînci zăpade de nu se văzură,/ Rămîind în munte făr’ de fund prăpăstii.” (p. 34).
- *Cuvântul rostit:*
 - *descântec de apărare și descântec de manipulare:* „Genia l-au descântat,/ Și în fața lui suflînd” (Eroul Ciubăr-Vodă, p. 103); „Lăieșita aceea ră/ Cu –a sale farmece drăcești,/ Încântase pe boieri,/ Pe hatmani și pe oșteni,/ Încât unii pribegiră.../ Alții nebunind de tot,/ Strîngea ciolane pe cîmpi,/ Și alții se prifăcură/ În lupi, în urși sau în cerbi” (Eroul Ciubăr-Vodă, p. 106).
 - *Invocarea forțelor oculte cu ajutorul unui ritual:* „La miezul nopții s-au dus/ La țintirimul din câmp/ Unde era îngropați/ Hoții ce se spînzura/ Sau cei ce se dovedea/ Că sunt strigi sau tricolici,/ Sau vestiți fermecători,/ Și acolo aprinzînd un mititel focușor/ Cum lemn ce au fost furat/ Din raclele celor morți, / Cari cînd se dezgropa/ Se găsea afurisiți,/ Și

lepădând de pe ea/ Hainile ce purta,/ Goală au înconjurat/ Ca o furie din iad,/ Focușorul ce ardea,/ Pe Scaraoski chiemând,/ Și vorbe diavolești/ Bîguind, din dinți scrîșnea,/ Din ochi scânteii slobozea,/ Flocii pe cap își zburlea,/ Încât sămăna a fi/ Diavolul împelițat.” (Eroul Ciubăr-Vodă, p. 113);

- *Metamorfozele succesive ale „ursitei” lui Bogdan pentru a scăpa de încercările țigăncii de a o ucide:* zîna- peștișor cu solzi- tei –frunza de tei – fecior: „Căci în el s-au arătat/ De aur un peștișor (...)/ Că acel pește era/ Zîna ce au fost ucis” (Eroul Ciubăr-Vodă, p. 107); Că din a peștelui solzi/ Unul nu știu cum sări/ La fereastra lui Bogdan/ Și din el curând cresc/ Un tei foarte răsfățat (...) Că acel tei minunat/ Zîna lui Bogdan era.” (Eroul Ciubăr-Vodă, p. 108-109); „Și frunza căzînd.../ În flîcău se prîfăcu” (Eroul Ciubăr-Vodă, p. 109).
- *Metamorfoza cîinelui în porumb* (porumbel-nn): „Căci cățelul au sărit,/ Și l-au înghițit întreg/ Și îndată au crăpat/ .../ Dar sufletul său/ S-au prefăcut în porumb,” (Eroul Ciubăr-Vodă, p. 113);
- *Descoperirea adevărului despre „lăișita rea”:* „Deci porumbul s-au și pus/ Pe umărul lui Bogdan,/ Și cu glas chiar omenesc/ I-au spus toate ce-au pățit/ Despre lăișita rea,/ Și câte mai făcu ea/ Cu farmece și venin/ La curteni și la boieri” (Eroul Ciubăr-Vodă, p. 115);
- *Metamorfoza „duhului necurat” în cal și apoi în creangă de tei:* „M-am aruncat pe acel cal/ Ce l-am găsit priponit/ .../ Și îndată acel cal/ Ce duh necurat era/ M-au ridicat în văzduh/ (...) Și călare m-am trezit/ Nu pe calul ce zbura/ Ce pe prăjină de tei” (Eroul Ciubăr-Vodă, p. 110).

k) *Relația cu un îndrumător de tip superior:*

-Zîna în „Dragoș- Baladă”: „un pre ușor nour..../Plutind lin în aer aduce pe dînsul/O zîna plăviță, patranoa Moldovei” (p. 29).

-Norocul în „Eroul Ciubăr-Vodă”: „Și iată că dintre stînci....într-un picior/ Norocul venea spre el/ Răpide ca un vîrtej” (Eroul Ciubăr-Vodă, p. 67).

-Împărăteasa Ursitelor în „Eroul Ciubăr-Vodă”: „...o zîna.../ Ce purta pe al său cap/ coroană de mare preț,/ Și pe trup un vesmânt alb” (p. 78).

-Îngerul Domnului în „Păgînul cu fiicele sale”: „El, stînd sus în aer cu a sa sosire,/ La toți au vestit/ Că și păcătosul află mîntuire de s-au pocăit.” (Păgînul cu fiicele sale, p. 215).

- Cel Prea Înalt în „Păgînul cu fiicele sale”: „...și rugînd fierbinte/ Pe Cel Prea Înalt;” (Păgînul cu fiicele sale, p. 216).

l) *Relațiile lui Dragoș și Bogdan cu cei doi cai năzdrăvani, comuniunea om-animal.*

m) *Declanșatori sau sâmburi ai fantasticului:*

- *Cîntatul cocoșilor:* „Dar cîntînd de trei ori vestitorul zilei,/ Periră în clipă stafiile, racla” (Dragoș, p. 28).
- *Sunetul muzicii, premergător apariției angelice, sunetul fermecat:* „Dar în prip-aude încântător fluier; / Muzicești organe răsunară-n aer”; „Iar Dragoș țipară cu fluierul zînii.../ Și iată că ymeii cad jos ca butucii!/ Nu mai pot să zboare, nu mai pot să zbiere,/ Zac făr’ de simțire, ca două movile.” (Dragoș, pp. 28, 31).
- *Fluierul fermecat, „de smarald, scump foarte”:* „Iată, îți dau ție un încîntat fluier,/ El poate să-nchidă a zmeilor gură.” (Dragoș, p. 29).
- *Norul, ca mijloc de transport:* „Un pre ușor nour de aburi cu miros....Plutind lin în aer aduce pe dînsu/ O zîna...”; „Și se rădicară zeița pe nour” (Dragoș, pp. 28-29); „Un noraș luminos/ Că spre dînsul s-au lăsat/ Pe care o zîna sta” (Eroul Ciubăr-Vodă, p. 78).
- *Armura fermecată:* „Încît bucățele i-ar fi tăiat zaua/ Dac-acele zale nu era-ncîntate.” (Dragoș, p. 32).
- *Mărul:*

- *Izvor al vieții nepământene*: „Și ea îți va da un măr/.../ Și acel măr despicând,/ Din el pruncă va ieși/ Ursita, ireasa ta. (...)/ Și dintr-însul au ieșit/ Pruncă cât un puișor ” (Eroul Ciubăr Vodă, p. 68, 79).
- *Ucigaș, aducător de moarte trupească*: „...ț-am adus/ Acest măr dintru un pom,/ Din care Eva gustând/ S-au izgonind din Eden (...)/ „Dându-i-l ea va gusta,/ Și îndată va muri”. (Eroul Ciubăr-Vodă, p. 114);
- *Apa, elementul vital*: „...să alergi/ La izvor sau la pîrâu; din al tău pumn îndată apă să-i dai./ Căci negrăbind va muri” (Eroul Ciubăr Vodă, p. 68).
- *Cununa zînei, care-i oferă acces la taina întrupării „puiului” de zîină*: „Și pe capul lui Bogdan/ Cunună de trandafiri/ Aruncă din al ei corn (...) „Iar cununa cea de flori.../ La icoană o au pus” (Eroul Ciubăr Vodă, pp. 79-80).
- *Privirea fermecată care „vrăjește”*: „...Bogdan/... o privea buimăcit,/ Coborîndu-l de pe cal/ Ca pe un de paie snop,/ .../ Bogdan nimic n-au răspuns,/ Ci mergea unde vrea ea/ Ca un neghiob fărâncat” (Eroul Ciubăr-Vodă, p. 90).
- *Brățara ce amăgea privirea și deforma realitatea*: „Dar iată că au văzut/ Pe a ei scumpă brățea/ Un baier cu matostat/ Cu multe scrijilituri/ (...)/ Au desprins acea brățea,/Mare minune văzu,/ Căci brățeaua desprinzînd, / A sa zîină pe genunchi/ În babă se prefăcu” (Eroul Ciubăr-Vodă, pp. 93-94).
- *Cuțitul descântat și „șoapta” care vrăjește*: „Eu însă voi încînta/ Junghiul care porți la șold,/ Cu care poți să răzbești/ Amarnicul han tătar (...) Și șoptindu-i nu știu ce/ În ieyer l-au împlîntat,/ Și apoi suflînd pre el, L-au șters cu al său veșmînt/ Și l-au întors lui Bogdan” (Eroul Ciubăr-Vodă, p. 98).
- *Inelul anti-descîntec*: „Bogdane, acest inel/ Din degit să nu-l mai scoți,/ Căci el te va apara/ De farmece țigănești” (Eroul Ciubăr-Vodă, p. 104).
- *Săgeata călăuzitoare*: „Iar ca să poți nimeri/ La curtea ta înapoi/ Eu o săgeată slobod/ Și tu de ea să te ții.” (Eroul Ciubăr-Vodă, p. 104).
- *Oglinda fermecă care spune adevărul*: „Și oglinjoara luând (...) Oglinjoara ce grăia drept” (Eroul Ciubăr-Vodă, pp. 106-107).
- *Focul și fumul, care preced și încheie apariția forțelor întunericului*: „Și iată fum ca un stîlp,/ Negru și prea puturos,/ Din focușor au zbucnit” (...) „Acest dracul grăind,/ În pară s-au prefăcut/ Și s-au ridicat în vînt,/ Și apoi prăsnind scînteii,/ În întuneric peri” (Eroul Ciubăr-Vodă, pp. 113-114);
- *Veșmîntul protector, mantia divină*: Iar îngerul sînt/ Pe tată și fiice, ci erau culcate,/ Mantia zvîrlind” (Păgînul cu fiicele sale, p. 217).
- *Crucea*:
 - *Semn de apărare împotriva răului*: „Eu pe crucea mea vă giur/ Să periți din calea mea/ Ca dracul de tîmîiet (...) Nici de cruce au pierit/ .../ Se mira în gândul său/ Cum acele arătări de brațul lui nu se tem” (Eroul Ciubăr-Vodă, p. 74). „Stăi, nu face cruce” (Păgînul cu fiicele sale, p. 198).
 - *Semnul vieții*: „Și făcându-i multe cruci/ Trupului ce zăcea mort (...) Fecioara s-au și trezit.” (Eroul Ciubăr-Vodă, p. 117).
 - *„Simbolul dumnezeirii” ce aduce alinare*: „O, cruceliță sîntă! .../ Simbolul dumnezeirii.../ Să-mi fie mîngâitoare” (Crucelița soției mele).
 - *Zidul care limitează și separă*: „Și iată că iasă cu cumplită groază/ Un zid din pămînt/ De crimine neagră, care ocolește,/ Ca un chip nespus, Mormîntul, biserica, iar împregiur crește/ Codrul nepătruns/ În poarta de schijă stau stînci rezemate/ Și dudău crescînd” (Păgînul cu fiicele sale, pp. 220-221).

Din folclorul românesc C. Stamati valorifică în opera sa următoarele credințe populare:

- *Viul-mort, omul fără suflet care este chinuit de tot ce este frumos, care nu poate privii iubirea fiicelor sale și care este sfișiat de remușcări:* „Păgînului toate, pîn’ și a sa casă,/ Îi pare mormînt.../ (...)/ Nici că se atinge de cupi spumegate,/ Din care beau toți,/ Că lui se năzare, ți ziua și noaptea/ Tot umbre de morți/ Nencetat aude urlete, suspinuri,/ Iar cînd toți dormea/ El fugea cu groază d-al său pat de chinuri/ Și somn nu-l prindea (...) Iar el, pîngăritul!el se oțerește,/ La fiice gândind,/ (...) Blestemă și strigă: O, cumplită faptă!/ O, Copiii iubiți!/ De+o soartă amară, de chin ce v-așteaptă/ cum să vă feriți? (...) Eu v-am închis raiul...” (Păgînul cu fiicele sale, pp. 207-208).
- *Lycantropul* este simbol al tenebrelor din om.
- *Călătoriile* sunt văzute ca drumuri pentru împlinirea unor idealuri
- *Obstacolele* întâlnite în cale sunt trepte spre maturizare
- *Urcarea pe munte și captivitatea* simbolizează scurte momente de abandon, de renunțare la identitate, deoarece se duce permanent o luptă cu eliberarea din „vrăjile” lumii.
- *Lupta întunericului cu lumina* se soldează întotdeauna cu biruința Luminii, a binelui.
- *Pocăința „păcătosului”* din „Păgînul cu fiicele sale” este calea prin care se obține mila divină; Pedepsa cu moartea pentru omul care greșește prin îndrăzneala de a „vinde” suflete nevinovate.
- *Lupta între îngeri și demoni pentru sufletul omului.*
- *Neputința omului păcătos de a „privi” lumina divină, „curată”:* „Și plîngînd privește lumina curată/ Zilii de apoi.../ Dar lui, osînditul, îi plesnesc deodată/ Ochii amândoi!” (Păgînul cu fiicele sale, p. 212).
- *Perspectiva a celei de-a doua veniri a Domnului, Mirele ceresc:* „Vor dormi în pace și făr’ de ispită,/ De trai pămîntesc,/ A lor feciorie îi făgăduită,/ Mirelui ceresc/ Vor dormi în pace, secoleleii lumii/ trecînd ca o zi,/ Nu le va atinge mîna putregimei./ Și se vor trezi!/ Cu fumoasă nouă ca de primăvară/ Spre trai nesfîrșit,/ Cînd voi veni însumi de a doua oară, precum v-am grăit...” (Păgînul cu fiicele sale, p. 219).
- *Prin rugăciunea copiilor se iartă păcatele părinților:* „«Și atunci greșitul de eterna muncă/ Va fi apărut,/ Căci a lui păcate feciorească rugă/ Le-au răscumpărat.»” (Păgînul cu fiicele sale, p. 219).

3. Concluzie: Costache Stamati este un poet basarabean, ce impresionează prin cultură și capacitatea sa de a valorifica, înaintea lui Eminescu, mitul dacic, zborul și călătoria spre alte sfere (“Dar poate-n alte sfere, ce neștiute sunt /.../ Acolo să se poată să zbor de pe pământ”, (Nemernicul); deșertăciunea vieții trăite fără iubire și fericirea ca vis - “Și de ce trăiesc eu oare viață în zadar,/ Când pe pământ aice eu am rămas străin”; “..o, fericire, în lume tu ești vis!” - în “Nemernicul” (la Eminescu apare lumea ca vis!); asemenea, remarcăm preferința poetului pentru demonianism. Reținem spre exemplificare doar imaginea *mortului –viu*: “Iar eu frumuseți de aceste le văd făr’ să simțesc,/ În sufletu-mi simțire de mult au amorțit;/ Ca umbra mutătoare pămîntul locuiesc,/ Căci soarele vrodată pe morți n-au încălzit” (Nemernicul). Cât privește calitatea sa de „făuritor de grai” (n.n), acest «autor popular» cum se numește pe sine, în opinia lui Liviu Papuc, declară: “Sum mulțumit, ca albina,/De am putut cu a mea gură/ Să pun în fagurii nostril/ De miere o picătură”.

BIBLIOGRAPHY

Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900, București: Editura Academiei RSR, 1979.

Anghelescu, M. *Poarta neagră : scriitorii și închisoarea*, București: Editura Crtea Românească / Polirom, 2013. Disponibil: https://books.google.ro/books?id=STRrDAAQBAJ&pg=PT47&lpg=PT47&dq=Costache+Stamati&source=bl&ots=wMPS7Bh_z-&sig=SAfQ1_TFCWw2ECqpxJwzx_ufGfQ&hl=ro&sa=X&ved=0ahUKEwiHkdjX9N3RAhWNbZoKHbriAXw4FBD0AQgXMAA#v=onepage&q=Costache%20Stamati&f=false

Arbore, B.C. 2016. *Shakespeare în oglinda timpului*, București: Editura Digitalia. Disponibil: https://books.google.ro/books?id=U71bCwAAQBAJ&pg=PT23&lpg=PT23&dq=Costache+Stamati&source=bl&ots=n9H_h9a9PN&sig=TzOjW7opnOa2-hQUW0bovbrC4_4&hl=ro&sa=X&ved=0ahUKEwjD7PGp493RAhWJKCwKHW5QBNQ4ChDoAQg0MAY#v=onepage&q=Costache%20Stamati&f=false

Călinescu, G. 1941. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București: Fundația Regală pentru Literatură și Artă.

Manolescu, N. 2008. *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești: Editura Paralele 45.

Papuc, L. „«Lebăda basarabiei» și «cântecul» ei” în *Convorbiri literare*, rubrica: *Convorbiri retrospective*. Disponibil: convorbiri-literare.dntis.ro/PAPUCsep3.html

Stamati, C. 1967. *Muza românească. Compuneri originale și imitații din autorii Europer*. Text stabilit de Ion și Rodica Rotaru, Introducere, Note și variante, Bibliografie și Glosar: Ion Rotaru, București: Editura pentru literatură.

Zamfir M. 2011. *Scurta istorie: Panorama alternativa a literaturii romane*. Vol. 1, Ediția a II- a București:Editura Cartea Românească/ Polirom,. Disponibil: https://books.google.ro/books?id=XBlkDAAQBAJ&pg=PT128&lpg=PT128&dq=Costache+Stamati&source=bl&ots=Y2v_IoNVE3&sig=9aG9d9RD5o7CUG7yp4W_4yrsELo&hl=ro&sa=X&ved=0ahUKEwjD7PGp493RAhWJKCwKHW5QBNQ4ChDoAQgIMAM#v=onepage&q=Costache%20Stamati&f=false

THE MAN WITHOUT A FACE

*Carmen Ioana Popa**Phd., "1 Decembrie 1918" University, Alba-Iulia*

*Abstract: This study aims to highlight the dehumanization of a man and the emptying of his divine essence from a transdisciplinary perspective. In the wider context of dehumanization, we want to show a parallel between the expressionist painting **The scream**, by the Norwegian painter Edvard Munch, and the dystopian novel **Nineteen Eighty-Four** by George Orwell. The ghostly silhouette screams to the unknown, her face is like a skull, a figure that Winston Smith would have at the end of the Orwellian dystopian narrative. We intend to show that Smith's re-education led to the nullification of his being and the loss of his own identity. A face expresses our inner emotions, and its loss leads to the loss of our divine part.*

Keywords: face, scream, individual, divinity, rats

„Chipul înseamnă dezvăluire, incompletă sau trecătoare, a persoanei (...). Nimeni nu și-a văzut vreodată în mod direct propriul chip: acesta nu poate fi cunoscut decât cu ajutorul unei oglinzi sau prin miraj. Chipul nu este deci pentru sine, ci pentru celălalt, pentru Dumnezeu; el este limbajul tăcut. E partea cea mai vie, cea mai sensibilă (sălaş al organelor de simț) care, de voie sau fără de voie, este arătată celui alt: el este eul intim parțial dezgolit, infinit mai revelator decât restul chipului.”¹ Omul, ființă creată după chipul și asemănarea Lui Dumnezeu: „Și a zis Dumnezeu: «Să facem om după chipul și asemănarea Noastră, ca să stăpânească peștii mării, păsările cerului, animalele domestice, toate vietățile ce se târăsc pe pământ și tot pământul.»” (*Facerea*, 1, 26), exprimă prin față interiorul său, iar în momentul în care omul rămâne fără chip, își pierde identitatea, purtând o mască impenetrabilă. Omul prin chipul și sufletul său are parte de esență divină, iar prin pierderea acestor elemente importante din ființa noastră, se pierde divinul, individul fiind debusolat într-o societate care îl trage și îl împinge până când ființa țipă după esența primordială.

Țipătul de pictorul norvegian Edvard Munch, este un simbol al expresionismului, reprezentând o lume surdă la strigătul individului. Tabloul prezintă o lume în cădere, individul se degradează și se pierde într-o lume în care niciun chip nu mai poate fi identificat. Personajul din tablou este fără chip, asemenea unei fantome, ochii și gura par a fi rotunde, sugerând un individ care țipă terifiat, ochii fiind larg deschiși arătând teroarea care se află în această societate. Țipătul este adresat necunoscutului, unui viitor incert, sau poate ne este adresat, fiind un fel de avertisment asupra propriei noastre degradări. Siluetele din tablou sunt neclare, neavând individualități proprii, pierzându-se în obscuritatea tăcerii. Silueta care țipă întoarce spatele societății, dorind să rupă contactul cu această parte a sa, nu mai poate reacționa la lume, refuzând această lume încearcă să se regăsească în necunoscut, lăsând în spate peisajul

¹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Iași, Editura Polirom, 2009, pp. 229-230.

apocaliptic în care esențele se amestecă. Silueta nu pășește pe un drum ferm, se deplasează pe un pod, îngăduindu-i-se o trecere spre un alt mal, spre necunoscut. Acest țipăt poate fi adresat și divinității, totul în jur pare apocaliptic, individul nu se mai regăsește, totul pare să se surpe, fiindcă omul uită de divinitate, prăbușindu-se în profan. Silueta își astupă urechile și țipă, nu dorește să audă nimic din spatele ei, însă umbrele care o urmăresc nu au urechi, nici ochi, nici gură, nu îl aud, nu îl văd și nu i se pot adresa. „Lucrarea vrea să exprime transformarea tuturor senzațiilor noastre sub influența unei emoții bruște. Toate liniile par că tind spre un singur punct: gura deschisă care strigă. S-ar spune că peisajul însuși ia parte la emoția și neliniștea exprimate de fața schimonosită ca într-o schiță caricaturală. Ochiul larg deschis, obrații supti te duc cu gândul la un cap de mort. (...) Arta expresionistă a agasat publicul nu atât prin faptul că reprezintă natura deformată, cât mai ales pentru că se depărta de frumos. E drept că o caricatură scotea în evidență urâtenia umană, asta era menirea ei. Dar era greu de acceptat că artiștii uitau că trebuia mai curând să idealizeze, decât să urâtească natura. (...) Expresioniștii luau parte direct la suferințele umane, la sărăcie, violență, mânia; aveau tendința să vadă într-o artă limitată la armonie și frumos efectul unei lipse de onestitate.”²

Societatea care nu mai aude, nu mai recunoaște individul și unde chipul piere se regăsește în romanul *O mie nouă sute optzeci și patru* de George Orwell. Două lucrări din epoci diferite, tabloul fiind o reprezentare a expresionismului, iar romanul fiind o distopie, ambele prezentând dezumanizarea societății și anularea individualității. Distopia prezintă o lume rea în care individul nu poate trăi prin ceea ce simte și dorește. Acest fel de scriere își propune să arate o societate prost alcătuită, care răstoarnă spațiile, în care nimic nu mai este firesc. Cel care conduce o astfel de societate este un conducător agresiv, tiranic, care manipulează societatea și individul. Omul devine mecanizat, nu mai simte și cu greu se poate împotrivi. Este o lume groaznică în care umanitatea se frământă într-un sistem care anulează orice strop de umanitate. În timpuri de rătăcire, omenirea se dezechilibrează, acesta fiind momentul prielnic în care o anumită persoană preia frâiele încercând să adune umanitatea sub propriul stindard. Omul care nu are nicio direcție devine slab și ușor de manipulat, exact lucrul de care are nevoie un conducător tiranic. Scopul distopiei „nu este de a ne aduce în prezența celei mai bune guvernări. Ea nu construiește pentru a construi, ci pentru a demola. Edificiul ei servește drept exemplu negativ și arată ceea ce n-ar trebui să existe.”³ Individul este constrâns, nu mai are parte de libertate, este robotizat, dar interiorul său geme sub chingile societății. Libertatea de care dispune fiecare individ îi definește personalitatea și alegerile pe care le are de făcut. Însă o anumită libertate atrage după sine și consecințele alegerilor noastre. „Libertatea și conștiința sunt atribute ale oricărei ființe umane: orice om poate acționa transformator, într-o oarecare măsură, asupra mediului său vital, poate răspunde provocărilor acestuia optând între variatele acțiuni posibile în orice situație dată, anticipând, iarăși într-o oarecare măsură, rezultatele propriei sale opțiuni și acțiuni. Un individ totalmente neliber și neconștient este subliminal față de umanitate, osândit la o existență vegetativă.”⁴ Individul dispune de o anumită unicitate care îl definește în raport cu ceilalți și cu societatea în care trăiește. În momentul în care această unicitate dispare, nu mai putem vorbi de individualitate, ci de o masă de oameni care acționează asemenea unui corp comun, ca o armată de roboți. Winston Smith devine silueta fantomatică din tabloul *Țipătul*. Asemenea ei, Smith dorește să evadeze, sufletul lui țipă spre un viitor incert, însă nimeni nu-l aud, nimeni nu-i înțelege durerea sau țipătul de libertate.

² E. H. Gombrich, *Istoria artei*, traducere de Nicolae Constantinescu, București, Pro Editură și Tipografie, 2007, pp. 564-566.

³ Alexandru Ciorănescu, *Viitorul trecutului. Utopie și literatură*, traducere din limba franceză de Ileana Cantunari, București, Editura Cartea Românească, 1996, p. 203.

⁴ Andrei Roth, *Individ și societate. Studii sociologico-etice*, București, Editura Politică, 1986, p. 17.

Figura care predomină întreg romanul este cea a Fratelui cel Mare. Însăși figura lui simbolizează o figură dură, figura unui tiran care nu se poate șterge asemenea unui chip care urmează lozincile conducătorului: „La unul din capete se afla un afiș mult prea mare pentru interior, care înfățișa figura enormă, lată de peste un metru, a unui bărbat în jur de patruzeci și cinci de ani, cu o mustață neagră și stufoasă, și cu trăsături frumoase dar dure.”⁵; „Figura cu mustață neagră te fixa de sus în jos de la orice colț mai mare de stradă. Era una și pe fațada casei de vizavi. FRATELE CEL MARE ESTE CU OCHII PE TINE, zicea textul, iar ochii cei negri scormoneau adânc în ochii lui Winston.”⁶ Acești ochi sunt iscoditori, capabili să pătrundă în sufletul individului, mutilându-l prin frica pe care o emană. Acești ochi urmăresc orice mișcare, întreaga societate fiind sub lupa privirii sale, nimeni nu poate acționa fără ca această figură să nu reacționeze sau să nu fie prezentă în legăturile care se stabilesc. Fratele cel mare este personalitatea care conduce din umbră fără ca cineva să îl vadă sau să știe cu adevărat dacă există. Această personalitate poate face trimitere la entitatea supremă, la Dumnezeu, care se află deasupra tuturor și pe care îl simțim alături de noi. Dumnezeu ne oferă sprijin și bunătațe, în timp ce acest conducător din umbră oferă dezechilibru. Dezechilibrul se produce în momentul în care individul uită de divinitate, uitând de această entitate, uită de sine. Figura Fratelui cel mare este prezentă pretutindeni, urmărind nu individul, ci sufletul acestuia, dorește să pătrundă în interiorul acestuia ca o emblemă absolută, care hipnotizează cu privirea sa. La polul opus stă figura lui Goldstein, care le era arătat în cele două minute de ură, moment în care masa de oameni se lăsa condusă de cele mai rele sentimente, ura, frustrarea sunt eliberate în aceste momente. Goldstein este reprezentat în felul următor: „Avea o față prelungă și osoasă de evreu, cu o coamă de păr alb, ca o aureolă, și o barbă micuță, ca de țap; o figură inteligentă și, totuși, eminentamente demnă de dispreț; purta o pereche de ochelari proptiți pe vârful nasului, care-i dădea o înfățișare de prostie senilă.”⁷ Goldstein este asemenea unui bătrânel, cu coama sa de păr alb, care pare că tinde spre luminozitate, în timp ce Fratele cel mare pare o persoană întunecată, care atrage lumea spre întuneric și obscuritate. Cei doi par asemenea fraților Ormuzd și Ahriman, Binele și Răul. Lupta omului se dă între aceste două principii. Ahriman ar fi reprezentat de Fratele cel mare, care prin chipul său întunecat pare să aducă răul în lume, în timp ce Goldstein prin înfățișarea sa luminoasă ar întrupa Binele, fiind singura legătură cu lumea dinafara acestei societăți obscure. Întreaga societate stă sub semnul acestui dualism, Fratele cel mare încercând să întoarcă omul din calea luminii. Aceste două figuri sunt cele care se evidențiază cel mai mult în acest roman distopic.

Chipul lui Winston nu este foarte bine reliefat, știm că este un bărbat „care avea treizeci și nouă de ani și o ulcerăție varicoasă deasupra gleznei drepte”⁸, dar cea care îi remarcă unicitatea este Julia, care spune: „- Mi-a plăcut figura ta și m-am gândit să-mi încerc norocul. Mă pricep să descopăr oamenii care n-au de-a face cu *ăia*. Cum te-am văzut, am fost convinsă că ești contra *ăloră*.”⁹ Întreaga lui ființă se revoltă contra sistemului, iar chipul dezvăluie acest lucru. Winston Smith este un personaj care se ridică deasupra tuturor, deasupra maselor și are curajul să privească spre noi orizonturi. Winston este un intelectual care tot timpul rescrie trecutul și se detașează de ceilalți prin faptul că are acces la diferite documente care îi pun la încercare capacitățile intelectuale. Însă într-o lume distopică un om nu poate să schimbe o lume întreagă. Într-o astfel de societate omul este izolat, iar el singur sau un grup foarte mic nu au capacitatea să răstoarne un sistem. Țipătul lui nu ajunge la urechile aproapelui său, societatea se degradează în profan, uitând de partea divină din ei. Smith începe să pășească pe podul din

⁵ George Orwell, *O mie nouă sute optzeci și patru*, traducere de Mihnea Gafița, București, Editura Univers, 1991, p. 5.

⁶ *Ibidem*, p. 6.

⁷ *Ibidem*, p. 14.

⁸ *Ibidem*, p. 5.

⁹ *Ibidem*, p. 108.

tablou în momentul în care descoperă iubirea și aspiră spre cu totul altceva de ceea ce îi oferă această societate. Siluetele fără chip din tablou devin ochii iscoditori care încearcă să-l prindă pentru a-i fragmenta ființa.

Pe tot parcursul romanului Winston Smith realizează o călătorie spre interior, spre autocunoaștere. Acest lucru îl ajută să se revolte contra sistemului. Dar nu putem vorbi de o reușită deoarece Winston decade în negura neantului fiind tăiat precum un pom, iar interiorul său este mutilat. A avea libertate înseamnă a alege, a decide pentru tine, lucru pe care nu-l poate permite un asemenea sistem totalitar. Libertatea devine o sclavie din punctul de vedere al sistemului prin simplul fapt că acesta ar deveni sclavul iubirii, a lucrurilor, al obiceiurilor. Smith are șansa de a gusta un pic din libertate. Prin aventura pe care o are cu Julia el intră în contact cu natura, își găsește un adăpost printre proli, care într-un final devine temnița în care este prins și acuzat de crimăgândire. Are libertate, dar una programată tot de sistem. Sistemul i-a permis să aibă parte de acest fel de libertate, ca în final să-i demonstreze că nu se poate împotrivi FRATELUI CEL MARE. Această libertate sfârșește prin a-l subjuga pe Smith în sclavie.

După ce este capturat, este martor la ceea ce se întâmplă în interiorul sistemului, observă cum omul este mutilat și vede înfățișările pe care le va avea și el după acest proces traumatizant: „Avea ochii tulburi și se uita fix în perete, cam la un metru peste capul lui Winston.”¹⁰; „Avea, însă, o față uimitor de uscată, ca un craniu. Din cauza slăbiciunii, gura și ochii păreau plini de o ură de moarte, nepotolită, pentru cineva sau ceva. (...) omul murea de foame.”¹¹ Inconștient el realizează că și chipul lui se va metamorfoza în asemenea hal. Torturile fizice și psihice își pun amprenta asupra lui, iar în momentul în care se observă în oglindă, nu mai vede un om, ci un morman de oase: „Văzuse o ființă adusă din spate, cenușie ca un schelet și care venea către el. Felul cum arăta era înspăimântător, și nu numai faptul că se recunoscuse pe el însuși drept ființa respectivă. Se apropie de oglindă și mai mult. Ființa avea fața ieșită înainte din cauza poziției aplecate a corpului, față de pușcăriaș băgat la izolare, cu fruntea proeminentă, urmată de o țeastă cheală, cu nasul coroiat și pomeții obrazilor tumefiați, iar ochii firoși, dar atenți. Obrajii îi erau brăzdați de răni, iar gura băgată parcă înăuntru. Era, evident, propria lui față, dar i se păru că ea se schimbă mai mult pe dinafară decât pe dinăuntru. (...) Chelise aproape de tot. (...) Cu excepția mâinilor și a unui cerc pe față, corpul îi era cenușiu din cap până în picioare, de jeg străvechi și impregnat. (...) Coșul pieptului îi era la fel de îngust ca al unui schelet, iar picioarele i se uscaseră atât de mult încât genunchii îi ajunseseră mai groși decât coapsele. (...) Curbura coloanei vertebrale era uimitoare. Umerii înguști îi erau aduși atât de mult în față încât pieptul îi ajunsesă o cavitate, iar ceafa noduroasă parcă se îndoaia și mai tare sub greutatea craniului.”¹² Smith este silueta fantomatică din *Țipătul*, trupul său poartă povara sufletului său fragmentat. El este anulat, nu-și mai recunoaște trupul, se privește pe sine din exterior. Fața brăzdată de suferință este frumos reprezentată în tabloul lui Edvard Munch. Smith observă primele etape ale propriei sale reeducări.

A fi om înseamnă a simți, a alege, a-ți exprima dorințele, a avea parte de iubire, de prietenie, de o familie. Acest lucru nu este permis într-o distopie. Din cauza puterii se încearcă suprimarea individualității și crearea unei mase de oameni care gândesc ceea ce li se dictează. Dar Smith încearcă să schimbe acest lucru: „- Tu crezi în Dumnezeu, Winston?/-Nu./ - Și atunci care este principiul care ne va înfrânge?/- Nu știu. Spiritul Omului./- Și tu te consideri om?/- Da./- Dacă tu, Winston, ești om, atunci ești ultimul dintre oameni. Faci parte dintr-o specie dispărută; noi suntem moștenitorii acelei specii. Tu nu pricepi odată că ești *singur*? Ești în afara istoriei, ești inexistent. Tonul i se schimbă brusc și zise, mai tăios: Și tu te consideri moral

¹⁰ *Ibidem*, p. 203.

¹¹ *Ibidem*, p. 207.

¹² *Ibidem*, pp. 238-239.

vorbind, superior nouă, cu minciunile și cruzimea noastră nu?/- Da, mă consider o ființă superioară.”¹³

În momentul în care individul simte, își lasă mecanismul robotizat la o parte și acționează în consecință. Smith încearcă să se opună torturilor la care este supus din cauză că a comis crimăgândire și a avut o aventură amoroasă. Îl forțează să spună că a comis lucruri de care nu știa, până ce, într-un final se fragmentează pentru că sistemul nu dorește moartea unei persoane care încă dorește căderea Fratelui cel mare. Sistemul dorește moartea individului când acesta acceptă ceea ce i se spune și crede în lozincile prezentate. Se specifică faptul că nu se dorește moartea individului așa cum era în Antichitate sau cum erau persecutați creștinii, aceștia murind crezând în Dumnezeu. Moartea lui Smith nu poate să survină fără a trece prin anumite etape care îl vor face să creadă în ceea ce dictează sistemul, moartea fiind ultima etapă. Aluzii care se face la morțile creștinilor subliniază faptul că Smith va avea același final tragic ca aceștia.

A fi *ultimul om* înseamnă a avea vise, a avea dorința să distrugi mecanismul societății distopice. Smith se împotrivesc, dar ajunge să-i fie anulată această pornire, fragmentându-l. În acest context se potrivesc următoarele versuri:

„Dar sunt sărac - și nu am decât vise!
Să calci ușor când visele se cern,
Căci calci pe vise - și pot fi ucise!”¹⁴

Aceste versuri sunt din poemul *Mi-aș vrea veșmântul rupt din cerul pur* de William Butler Yeats, devin reprezentative pentru acest roman și pentru dorința omului de a se elibera din chingile societății. „Mi-aș vrea veșmântul rupt din cerul pur,/ Țesut din aur și argint și umbre,/ Tivit cu soare noapte și azur/ Și cu paing de raze și penumbre./ Și la picioare-aș vrea să ți-l aștern,/ Dar sunt sărac - și nu am decât vise!/ Să calci ușor când visele se cern,/ Căci calci pe vise - și pot fi ucise!”¹⁵ (*Mi-aș vrea veșmântul rupt din cerul pur*)

Prima parte a poemului poate fi interpretată în următorul mod: omul este născut din cer, pur, cu vise și dorințe. Însă traseul pe care îl alege îl poate condamna la o viață plină de lumină sau întuneric. Winston are câteva scilipiri slabe pe parcursul romanului care sunt stinse de sistem și aruncat în umbră, într-o noapte în care nici măcar razele slabe ale lunii nu-i mai pot arătat drumul din labirintul în care a fost abandonat. Ființa lui își pierde azurul, iar visele lui sunt zdrobite pentru a putea să-și continue drumul spre tărâmul thanatic.

Într-o societate în care nu se poate vorbi despre individualitate, în care Smith nu are nimic care să-i încălzească sufletul, visul devine modalitatea de a scăpa de sistemul opresiv. A avea doar visele într-o societate în care a simți și a gândi îți este interzis, înseamnă a avea totul, deoarece visele și sufletul nu ți-l poate stăpâni această asuprire. Smith trăiește un vis în momentul în care începe să o iubească pe Julia în felul lui, chiar visând-o și strigând-o în timp ce era închis. Însă această dragoste se sfârșește în momentul în care este reeducat pentru a putea fi umplut de sistem. În momentul în care visele sunt călcate în picioare de către sistem, omul nu-și mai regăsește echilibrul. Însă el se dezice de această iubire, în momentul în care este amenințat cu o cușcă plină de șobolani, care aveau să-i devoreze întreaga-i față, lăsându-l fără partea cea mai vie a trupului său. Șobolanul considerat a fi un animal necurat, aducător de ciumă, fiind un animal distrugător devine o amenințare pentru chipul lui Smith, care riscă să

¹³ *Ibidem*, pp. 237-238.

¹⁴ William Butler Yeats, *Versuri*, în românește de Aurel Covaci, București, Editura Pentru Literatură Universală, 1965, p. 90.

¹⁵ *Ibidem*., p. 90

piardă ce a mai rămas din el. Aproximarea cuștii cu șobolani îl face să simtă teroarea prin fiecare celulă a corpului, dorindu-și propria salvare, și transferarea acestei amenințări asupra femeii pe care o iubise: „Masca i se lipise de față. Sârma îi freca obrazii. Și, în clipa aceea - nu, nu scăpase, dar spera, îi rămăsese o fărâmă de speranță. Prea târziu, poate prea târziu. Dar înțelesese deodată că, în toată lumea, nu exista decât o *singură* persoană asupra căreia putea să transfere supliciul - *un singur trup* pe care-l putea pune la mijloc, între el și șobolani. Urlă ca un dement, repetând întruna: / - Pe Julia! Pe Julia! Nu pe mine! Pe Julia! Nu-mi pasă ce-i faceți! Să-i sfâșie fața, s-o roadă pân-la os! Nu pe mine! Pe Julia! Nu pe mine!”¹⁶ În cultura indiană există un zeu-șobolan care are puterea de a vindeca bolile¹⁷, de aici rezultând faptul că Smith este vindecat de iubire prin intermediul șobolanilor. El dorește să-și păstreze chipul și viața, ceea ce mai rămăsese din ele.

Reeducarea își pune amprenta și pe chipul femeii, Smith simțind-o schimbată, ea „avea fața mai palidă decât înainte și o cicatrice lungă pe care părul nu reușea să i-o acopere întru totul, peste frunte și tâmplă”¹⁸, însă sufletele lor sunt mutilate, iubirea nu mai există, ginul fiind pentru Smith „viață, moarte și reînviere”¹⁹, în momentul în care ochii îi sunt plini de lacrimi. Viața lui nu mai există, așteptându-și moartea și glonțul salvator. El se pierde, iar interiorul său țipă pentru că „îl iubea pe Fratele cel Mare”²⁰. Siluetele care apar în plan secund în tabloul lui Edvard Munch îl urmăresc pentru a-l face să-și piardă esența divină și chipul care îl individualizează.

În acest studiu am urmărit să validăm felul cum tabloul expresionist se mulează pe traseul pe care Winston Smith îl are spre moarte. Sufletul lui Smith țipă, iar acest zgomot este rupt pentru a fi umplut de sistem. Winston se pierde pe sine, este manipulat și anulat, iar drumul pe care îl parcurge este asemenea podului pe care silueta din tablou pășește. Este un drum nesigur, fără o destinație sigură.

BIBLIOGRAPHY

1. BAUMAN, Zygmunt, *Libertatea*, traducerea din engleză și introducerea la ediția română de Ioan Lucian Muntean, București, Editura DU Style, 1998
2. ****Biblia sau Sfânta Scriptură*, tipărită sub îndrumarea și cu purtarea de grijă a Prea Fericitului Părinte Teoctist, Patriarhul Bisericii Ortodoxe, cu aprobarea Sfântului Sinod, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, f. a.
3. BUTLER YEATS, William, *Versuri*, în românește de Aurel Covaci, București, Editura Pentru Literatură Universală, 1965
4. CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Iași, Editura Polirom, 2009
5. CIORAN, Emil, *Istorie și utopie*, București, Editura Humanitas, 1992
6. CIORĂNESCU, Alexandru, *Viitorul trecutului. Utopie și literatură*, traducere din limba franceză de Ileana Cantunari, București, Editura Cartea Românească, 1996
7. ELIADE, Mircea, *Mitul reintegrării*, București, Editura Humanitas, 2003
8. FRONTISI, Claude, *Istoria vizuală a artei*, București, Editura Enciclopedia Rao, 2001

¹⁶ George Orwell, *op. cit.*, p. 252.

¹⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 907.

¹⁸ George Orwell, *op. cit.*, p. 256.

¹⁹ *Ibidem*, p. 258.

²⁰ *Ibidem*, p. 262.

9. GOMBRICH, E. H., *Istoria artei*, traducere de Nicolae Constantinescu, București, Pro Editură și Tipografie, 2007
10. ORWELL, George, *O mie nouă sute optzeci și patru*, traducere de Mihnea Gafița, București, Editura Univers, 1991
11. ROTH, Andrei, *Individ și societate. Studii sociologico-etice*, București, Editura Politică, 1986

ALEXANDRU PALEOLOGU'S FIRST CULTURAL MEETINGS

Ioana Mihu

PhD. Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract. The present paper aims to outline how Alexandru Paleologu had formed as a cultural entity. We intend to see which were the first fundamental meetings that helped him, since childhood, to form an education of high level. He grew up in an aristocratic environment, which gave him the opportunity to meet and discuss with people with a great culture. The one who guided Alexandru Paleologu's first readings was his father, Mihail Paleologu. We are interested to observe the cultural relationship between Paleologu and his father. Also, in the content of this paper we propose to take a look at the relationships that Paleologu had with Alice Voinescu, and his teachers. We hope that we will manage to bring to light some of the aspects of the first meetings that have contributed enormously to the cultural development of Alexandru Paleologu.

Key-words: Paleologu, culture, family, meetings, aristocracy.

Provenind dintr-o familie de juriști, fiind fiul cunoscutului avocat Mihail Paleologu și al Elenei Paleologu (născută Vidrașcu), Alexandru Paleologu, încă din fragedă copilărie, a avut oportunitatea de a-și forma caracterul și educația într-un mediu cu desăvârșire intelectual. Tatăl său a fost modelul său, și totodată, prima sa „călăuză”, care i-a îndrumat pașii tânărului Alexandru spre cultură și îndeosebi, spre literatură. Despre personalitatea uluitoare a tatălui, Paleologu mărturisește cu admirație: „S-a născut în 1866. A fost un mare avocat cu studii la Paris, cu un talent extraordinar și cu o știință de carte nebună. După ce s-a întors de la Paris, a fost șef de cabinet al ministrului liberal Emil Costinescu. Pe urmă a luptat în Primul Război Mondial și a fost grav rănit în Transilvania, având nevoie de vreo 11 operații efectuate de Ernest Juvara.”¹

Admirația însoțită de afectivitate a fiului pentru părintele său, care a jucat un rol fundamental în formarea sa intelectuală, se face simțită cu fiecare ocazie în care Paleologu este provocat să evoce memoria tatălui. Chiar dacă a fost de formație avocat, exercitându-și profesia cu un devotament rar întâlnit (uneori pleda gratuit doar pentru că era fascinat de frumusețea cazului), Mihail Paleologu, în tinerețea sa, a cochetat cu literatura, însă, ulterior, la vârsta maturității depline, și-a „repudiat” gestul creației, după cum afirmă și fiul său: „În tinerețe, tatăl meu a făcut și pe poetul; scria elegii pe care le publica la *Sămănătorul* și traducea din simbolism francezi și germani. Le-a repudiat însă destul de repede și toată viața a răs cu cruzime de

¹Alexandru Paleologu, *Breviar pentru păstrarea clipelor*, Filip Lucian-Iorga în dialog cu Alexandru Paleologu, ediția a III-a revăzută, București, Editura Humanitas, 2012, p. 26

propriile «opere», pe care le considera nătânge și ridicole.”² Cu toate că nu s-a consacrat în lumea literelor, respingându-și cu un vădit umor propriile încercări literare, Mihail Paleologu a fost cel dintâi maestru al viitorului eseist, cultivându-i în suflet și-n memorie gustul artistic și plăcerea de a descoperi lumea printr-o modalitate mai aparte: cea a culturii. Încă din primii ani de viață, Paleologu a avut parte de o educație aleasă, fapt care denotă atât înclinația familiei Paleologu spre rafinament, cât și obârșia aristocratică a acestora. Într-una dintre conversațiile eseistului cu Filip-Lucian Iorga, acesta își amintește că: „Am avut o guvernantă austriacă, de pe la doi până la opt ani. Prima mea limbă învățată a fost germana; a doua, engleza. Despre franceză nu mai vorbesc, pentru că plutea în casă și am prins-o fără vreun efort. Din cauza asta, eu nici nu mă pot exprima bine decât recurgând la franceză. Ca să vorbesc românească pură, trebuie să fac un efort, pentru că franceza vine pe cale firească.”³

Paleologu a crescut înconjurat de spiritul aristocratic, fiind martor, și totodată, participant la unele dintre cele mai rafinate evenimente mondene ale vremii, evenimente unde, conversațiile pline de spirit ale scriitorilor, pictorilor, filozofilor, ale oamenilor de știință, ale personalităților marcante ale lumii intelectuale interbelice, erau la ordinea zilei. Precum remarcă și Tudorel Urian, „copilul Alexandru Paleologu i-a văzut și i-a ascultat pe toți aceștia, a aflat poveștile și micile anecdote cu / despre ei, i-a admirat, și, voit, sau fără să-și dea seama, și-a însușit din modul de a fi al fiecăruia câte o mică lecție de viață. În multe dintre amintirile sale, Alexandru Paleologu s-a referit la personalitățile culturale care au contribuit decisiv la creionarea identității sale culturale.”⁴ În mod surprinzător, de pe lista lungă a evocărilor personalităților care i-au fost modele lui Paleologu, lipsesc profesorii din timpul anilor de școală. Cu toate acestea, există, totuși, o excepție. Este vorba despre Artur Voitinovici, profesorul de chimie de la Liceul „Spiru Haret”, profesor care, în ciuda faptului că provoca spaimă în rândul elevilor de la filiera umanistă, asupra lui Paleologu a exercitat o influență majoră pentru devenirea sa umană. Acesta îl evocă pe dascălul său într-o proză de tip confesiune, una extrem de emoționantă, publicată în volumul *Alchimia existenței*. Intitulat *O revistă și un profesor*, textul ilustrează modul în care profesorul de chimie a trasat destinul lui Mircea Eliade, și, poate, și pe cel literar al lui Alexandru Paleologu. În ciuda faptului că elevul Paleologu nu înțelegea mare lucru din lecțiile de chimie ale profesorului, după cum singur afirmă, însă primea întotdeauna notă de trecere la materia profesorului, deoarece scria la revista liceului „Vlăstarul”, iar profesorul avea obiceiul să spună „nu prea învață el la chimie, dar e băiat inteligent și cult, am văzut ce a scris în «Vlăstarul»”. Chimist n-are să ajungă, dar poate ajunge scriitor.”⁵ Ulterior, ieșit din sistemul de învățământ, profesorul și-a deschis o farmacie pe Calea Victoriei, unde, își amintește Paleologu, profesorul trebăluia printre borcane și eprubete. La maturitate, fostul elev își amintește cu vădită emoție în glas, că profesorul său „era tot mai bătrân, și părul îi era din ce în ce mai puțin roșu; eu eram prea tânăr și m-aș fi jenat să-l îmbrățișez, cum aș face-o astăzi, și cum nu cred să fi făcut vreodată vreunul dintre foștii lui elevi. A murit demult (azi ar fi fost mai mult decât centenar), a murit fără să știe că măcar unul dintre ei ar fi făcut-o.”⁶ Această minunată și tardivă declarație de recunoștință copleşește prin forța empatică pe care o emană.

Marile modele umane, intelectuale și comportamentale, tânărul Alexandru Paleologu le va găsi nu în școală, ci în lecturile călăuzite, inițial de tatăl său, iar mai târziu, câteva dintre personalitățile marcante ale culturii românești interbelice, aflate în imediata apropiere a familiei sale, îi vor ghida, prin prezența și prin exemplul lor, cursul intelectual și uman. În cazul

²*Ibidem*, p. 27

³*Ibidem*, p. 81

⁴ Tudorel Urian, *Viețile lui Alexandru Paleologu*, București, Editura Vremea, 2010, p. 23

⁵ Alexandru Paleologu, *O revistă și un profesor*, în *Alchimia existenței*, București, Editura Cartea Românească, 1983, p. 175

⁶*Ibidem*, pp. 175- 176

Paleologu, la fel ca-n cazul tuturor oamenilor, putem vorbi despre întâlniri fundamentale, esențiale în formarea omului și a intelectualului Alexandru Paleologu. O astfel de „întâlnire” este și cea cu Alice Voinescu. Eseiul o cunoaște pe această remarcabilă doamnă încă din primii ani ai copilăriei, aceasta fiind o foarte bună prietenă a tatălui lui Paleologu. Despre această excepțională prietenă a familiei Paleologu, și despre modul în care destinul a decis ca aceasta să aibă o influență marcantă asupra existenței sale, scriitorul, în confesiunile pe care i le face lui Stelian Tănase, mărturisește: „Dintre figurile care au jucat un rol de prim plan în viața mea, totdeauna când sunt întrebat, o pomenesc pe Alice Voinescu. Am vorbit despre ea de mai multe ori și continui să vorbesc. Mereu am ceva de spus în legătură cu ea și asta pentru că era cea mai veche prietenă a tatălui meu și cu care am fost prieten la rândul meu. Fiindcă am ajuns la un mare grad de familiaritate, o consideram ca pe o rudă apropiată și, fiindcă a jucat un mare rol, aproape în dublet cu tatăl meu, nu pot să n-o pomenesc de câte ori e vorba de formarea mea intelectuală și timpurie și mai târzie.”⁷ Relația aparte dintre Mihail Paleologu și Alice Voinescu s-a răsfrânt și asupra legăturii pe care Alexandru Paleologu însuși le-a avut, ulterior, cu această distinsă doamnă. Alexandru Paleologu, completează foarte frumos portretul Aicei Voinescu, în prefața la *Jurnal*, spunând despre aceasta: „E drept că era cea mai veche și mai bună prietenă a tatălui meu, o cunoșteam de când mă știu, iar relația cu ea era ca și de cea mai apropiată rudenie; rolul ei în educația mea timpurie și apoi în formația mea intelectuală și sufletească a fost tot atât de hotărâtor ca și al tatălui meu. Conversația cu ea nu era obligatoriu intelectuală, se putea discuta cu ea orice, filme, întâmplări diverse, chiar și cancanuri, de ce nu? Dar totdeauna în marginile delicateții pe care prin firea ei o impunea așa cum se impune cea mai suavă mireasmă. Inteligența ei cu totul ieșită din comun și perpetuu vie, nu avea niciodată nimic condescent, nimic dominator, nu vroia niciodată să o facă simțită ca atare, nu-și aroga și nici măcar nu-și atribuia conștient vreo superioritate; efectiv dominatoare în ființa ei era bunăvoința ca efect al unei irezistibile bunătăți a inimii. Bunătatea aceasta, care-i eclipsa marea inteligență, era într-adevăr, a inimii, dar venea dintr-o imensă putere de înțelegere (în fond lucruri indiscutabile). Pornirea ei spontană era totdeauna de *a se supune* nevoii altuia, realității, adevărului. Și mai cu seamă lui Dumnezeu.”⁸ Importanța prezenței acestei figuri didactice, ba chiar materne, în copilăria și mai apoi, în tinerețea lui Alexandru Paleologu se deduce și din mărturisirea plină de nostalgie și de sinceră emoție făcută de eseist la anii deplinei maturități: „Eu am cunoscut-o între patruzeci și șaptezeci și ceva de ani. Ea nu s-a schimbat. Eu m-am schimbat, devenind tânăr, apoi matur. Imaginea acelei zâne în alb care mi-a cusut nasturele a rămas însă în mintea mea și a comandat întreaga mea reprezentare ulterioară despre ea. Așa o văd: o domnișoară dintr-un portret englezesc din secolul al XVIII-lea, de Gainsborough sau Reynolds. Grația ei, politețea au intrat foarte adânc în formația mea intelectuală și în opțiunile mele pentru stilul de conduită în societate. Era un specimen de mare calitate al culturii românești cosmopolite interbelice și al societății bune de atunci.”⁹

În ceea ce privește primele lecturi, cele care i-au zguduit conștiința copilului Paleologu, acesta își amintește că tatăl său i-a oferit în dar o ediție frumos ilustrată a scrierilor contesei de Ségur, care l-au fascinat. Apoi, Paleologu a savurat comediile și scenetele lui Vasile Alecsandri, pe care bunica sa i le citea seara, înainte de culcare, la vârsta de șapte ani, când acesta era ținut la pat de scarlatină, urmată de pojar. Atașamentul eseistului de umorul caragialian, care l-a urmat întreaga viață, a fost precedat de comediile lui Alecsandri, mai ales de cele din seria *Coana Chirița*, care au determinat înscrierea gustului său literar pe o anumită orbită. Râsul de

⁷Alexandru Paleologu, Stelian Tănase, *Sfîdarea memoriei (Convorbiri)*, aprilie, 1988- octombrie 1989, ediția a II-a, București, Editura Du Style, 1996, p.122

⁸ Alice Voinescu, *Jurnal*, Ediție îngrijită, evocare, tabel biobibliografic și note de Maria Ana Murnu, cu o prefață de Alexandru Paleologu, București, Editura Albatros, 1997, pp. 117-118

⁹Alexandru Paleologu, Stelian Tănase, *Op cit*, p. 132

atunci al copilului cu obrajii aprinși de febră și de durerile provocate de pojar, avea să devină, peste ani, una dintre trăsăturile remarcabile ale personalității lui Alexandru Paleologu, fapt care demonstrează predispoziția genetică a acestuia pentru umor. Acesta mărturisește cu zâmbetul pe buze, în dialogul pe care îl poartă cu Mircea Vasilescu: „Comediile lui Alecsandri, mai ales seria *Coana Chirița*, mă făceau să mă sufoc de râs și să-l admir pe autor cu un entuziasm nețărmuit. Acesta a fost primul meu impact cu literatura, cu miraculoasa ei putere instauratoare.”¹⁰

Foarte frumos spune Tudorel Urian în cartea sa, că „viața lui Alexandru Paleologu a fost un lung șir de admirații”.¹¹ Într-adevăr, de-a lungul vieții sale, și mai cu seamă în anii copilăriei și ai tinereții, eseistul a avut parte de o mulțime de modele memorabile, care i-au rămas întipărite în minte și-n suflet, prin ideile, gesturile, comportamentul și prezența lor impecabilă. Deși la senectute, a devenit el însuși un model demn de urmat și de admirat, Alexandru Paleologu a știut să păstreze cu sfințenie entuziasmul admirației pentru ceilalți, și nu se jena să și-l manifeste ori de câte ori avea prilejul.

BIBLIOGRAPHY

1. PALEOLOGU, Alexandru, *Alchimia existenței*, București, Editura Cartea Românească, 1983.
2. PALEOLOGU, Alexandru, *Breviar pentru păstrarea clipelor*, București, Editura Humanitas, 2012.
3. PALEOLOGU, Alexandru, *Simțul practic*, București, Editura Cartea Românească, 1974.
4. PALEOLOGU, Alexandru, TĂNASE, Stelian, *Sfidarea memoriei*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002.
5. URIAN, Tudorel, *Viețile lui Alexandru Paleologu*, București, Editura Vremea, 2010.

¹⁰Apud Alexandru Paleologu, *Interlocuțiuni*, p. 19-20

¹¹ Tudorel Urian, *Op cit*, p.31

WUT TUT GUT IN BERLIN UND ZÜRICH. EINE KLEINE DADALOGIE

Roxana-Sînziana Rogobete

PhD Student, West University of Timișoara

Abstract: This paper focuses on the DADA movement, which had several emerging points: Zürich (1916-1920), New York (1915-1920), Berlin (1918-1923), Paris (1919-1922), Köln, Hannover, Barcelona etc. The activities developed in Berlin and Zürich are central to this study, as the author's purpose is to outline a few differences between the two groups. Born in Zürich at Cabaret Voltaire, DADA will find in Berlin a more explicit platform to protest against war, but will also relate to the German Expressionism. At the same time, internal cohesion was a feature of Cabaret Voltaire, but not one of the Berliner Dada-Club, which eventually led to a better recognition of the Swiss group.

Keywords: DADA movement, Dada-Club, Cabaret Voltaire, protest, intermediality

1. Einleitung: Die historische Avantgarde

Man kann sagen, dass Literatur, unabhängig von ihrer Entstehungszeit, immer dieselben Themen aktualisiert und dabei das vermeintlich Überkommene stetig negiert: Jede literarische Strömung und Bewegung versucht, das Alte zu destruieren und ist eine Erscheinung des Janus Bifrons, der gleichzeitig in die Vergangenheit und die Zukunft blickt. *L'esprit frondeur* manifestiert sich also sukzessiv, in Wellen, aber ist mit der literarischen Avantgarde zugespitzt, bzw. mit der historischen Avantgarde der 1910–1930er Jahre. Die Neigung zum (ästhetischen) Experiment ist für diese Schriftsteller bezeichnend, denn sie proklamieren eine Auflösung der traditionellen Gattungspoetik, die Zerstörung der traditionellen Strukturen der Literatur. Aber der Protest richtet sich nicht nur an der Literatur, sondern an der Gesellschaft insgesamt. Die Avantgarde ist ein Zeichen der tiefen Krise der Modernität am Anfang des 20. Jahrhunderts aber auch ein Zeichen der kulturellen Mutation, der Not eines neuen Erwartungshorizonts und eines Paradigmenwechsels. Die Desillusionierung, die Enthumanisierung der Menschen und die wirtschaftlich–gesellschaftlichen Prozesse (v.a. die Industrialisation – die Transformation des Subjekts in einer Funktion des Systems) im Ersten Weltkrieg sind die Voraussetzungen für die Entstehung vieler divergierenden Tendenzen in der Kunst: Kubismus, Dadaismus, Suprematismus, Futurismus, Integralismus, Lettrismus, Konstruktivismus usw.

Unter diesen Phänomenen befindet sich auch die Dada–Bewegung, die schnell zu einer gesamt-europäischen Kunstrichtung sich ausweitete. Die Dadaisten kritisieren das starre Denkweisen und Gewohnheiten und wollen Befreiung von Einschränkungen und Klischees, wie auch Hanne Bergius behauptet:

Dada intendierte eine impulsive und zugleich distanzierte Vivisektion des Zeitgeistes, der verkrusteten Ideologien und Konventionen, der Vermittlungs- und Durchsetzungsstrategien der Medien, der Lebens- und Denkschemata, der Wahrnehmungsgewohnheiten und Normen, um Ordnungs- und Herrschaftsstrukturen vehement infrage zu stellen.

Dada bewegt sich zwischen den Polen der Zerstörung und Schöpfung, man hat hier mit einer Umwertung der Kunst zu tun, weil die Negation des Alten eine starke Affirmation des Neuen

bringt. Dieses Verfahren ist aber das einzige, das in dieser Zeit Fortschritte im Bereich der Kunst bedeutet: „Wut tut gut“, wie das Plakat der Dadaisten an der Wand des Gebäudes des Cabaret Voltaire in Zürich (an der Spiegelgasse Nr.1) zeigt.

2. Kennzeichen der Dada-Bewegungen in Zürich und Berlin. Gemeinsamkeiten und Unterschiede

Die Eröffnung des Cabaret Voltaire am 5. Februar 1916 gilt als historisches Geburtsdatum des Dada. Gründer und Mitglieder sind Hugo Ball, Tristan Tzara, Marcel Janco (Iancu), Hans Arp, Emmy Ball-Hennings, Hans Richter usw. Literarische Manifestationen oder Formen, die von den Merkmalen des Dadaismus geprägt sind, findet man aber auch früher und deshalb bekennt Hans Richter, Mitglieder der Dada-Zürich, dass eine Geschichte aller dadaistischen Formen schwer zu rekonstruieren ist: „Wo und wie Dada eigentlich entstand, das ist heute schon fast so schwer festzustellen wie Homers Geburtsort“. Die Ideen aber verbreiten sich schnell und Ende der 1910er Jahre und Anfang der 1920er Jahre gibt es verschiedene Dada-Zentren in Europa und nicht nur, unter denen eine Art *Plurilog* entsteht. Hans Richter erläutert diese Emergenzpunkte des Dadaismus und erwähnt Zürich (1916-1920), New York (1915-1920), Berlin (1918-1923), Paris (1919-1922), Köln, Hannover, Barcelona. Je nach den Orten und Stilen der Künstler entdeckt man besondere Kennzeichen der Ästhetik und Poetik dieser Bewegung:

Dada hatte keine einheitlichen formalen Kennzeichen wie andere Stile. Aber es hatte eine neue künstlerische Ethik, aus der dann, eigentlich unerwartet, neue Ausdrucksformen entstanden. Diese neue Ethik fand in den verschiedenen Ländern und in den verschiedenen Individualitäten einen ganz verschiedenen Ausdruck, je nach dem inneren Schwerpunkt, dem Temperament, der künstlerischen Herkunft, dem künstlerischen Niveau des einzelnen Dadaisten.

Die neuen Formulierungen im Bereich der Kunst sind also auch von dem historischen Kontext geprägt. Es ist kein Zufall, dass Dada in der Schweiz geboren ist: Die Neutralität der Schweiz gibt die Voraussetzungen für die freie Bildung einer Gemeinschaft, zu denen Künstler oder Schriftsteller verschiedenen Nationalitäten gehören, Persönlichkeiten, die wegen des Asylrechts von den Heimatländern in der Schweiz gekommen sind (z.B. Tristan Tzara und Marcel Janco aus Rumänien). Die mangelnde Beteiligung an der Politik und am Krieg hat Auswirkungen im Bereich des künstlerischen Schaffens und im Falle der Dada-Zürich erkennt man die starke Kritik an den alten Kunstrichtungen und weniger die Einbindung mit der Politik (z.B. nur am Ende der Bewegung beginnt Hugo Ball in Bern in der Politik aktiv zu sein). Im Gegensatz wenden sich die Berliner Dadaisten gegen eine bürgerliche Kunst und das Tempo der Zeit, wo man mit dem Krieg, den Straßenkämpfen, der Technologisierung der Gesellschaft und der Typisierung der Menschen zu tun hat:

Nach der entscheidenden Niederlage der Revolution in Januar 1919 macht dann der Berliner Dada allerdings eine entscheidende Wandlung durch, indem er sich politisch orientiert. Vom Februar 1919 bis Mitte Januar 1920 steht der Dada in enger Verbindung mit den revolutionären Ereignissen und den Aufbau der Weimarer Republik. Dada ist einer Erscheinungsform des Kampfes gegen diese Republik, die von Anfang an im Einflussbereich reaktionärer Elemente lag. Und Dada findet seine Ende mit dem Sinken revolutionären Hoffnungen.

Die Kritik der Mechanisierung der Zivilisation in Berlin beginnt aber nicht mit dem Einfluss der Dada. Raoul Hausmann, Mitglieder des Dada-Clubs, erklärt die Situation der Vorgänger,

der *prädadaistischen* Aktivitäten: „DADA war in Zürich geboren, und einer seiner Abgesandten, Huelsenbeck, brachte die Botschaft nach Berlin, wo der Kreis der ‚Freien Straße‘ um Franz Jung schon vorbereitet war, alle Konsequenzen einer Empörung-Aktion zu ziehen“. Die Revolte gegen die Weimarer Republik wird 1918 um Club Dada herum konzentriert und zu dessen Umkreis gehören: Raoul Hausmann, George Grosz, Richard Huelsenbeck, Franz Jung, Walter Mehring, John Heartfield, Wieland Herzfelde, Hannah Höch, Johannes Baader, Carl Einstein, Erwin Piskator, Otto Dix, Paul Citroën u.a. Sie beurteilen den Krieg und dessen Folgen, die Entmenslichung und Orientierungslosigkeit, die schlechten Menschenverhältnisse. Die Opposition gegen den Krieg wird explizit in den Werken dargestellt und im Gegensatz mit der Dada-Zürich wurde „das politische und gesellschaftliche Zeitgeschehen im Rahmen des Berliner dadaistischen Projekts in stärkerem Maße als in Zürich thematisiert“. Die Dadaisten wollen gleichzeitig eine engere Beziehung zwischen Kunst und Leben oder Gesellschaft: Kunst soll realitätsnah Sujets haben (Krieg, Hunger, Armut, Industrialisierung usw.), man soll die Realität, die Alltagswelt in der Literatur und Kunst integrieren, aber auch die Kunst ins konkrete Leben bringen, also die Öffentlichkeit der Erscheinungsformen kennzeichnet die Dadaisten. Man muss dafür nur die Dada-Soirées, die Rezitationsabenden und die Vorträge erwähnen. Jeder hat hier Zutritt, es ist kein exklusivistisches Club, sondern die Teilnehmer gehören zu verschiedenen Bereichen, sie sind nicht nur Künstler, sondern auch in anderen Sphären interessiert und wollen, eine internationale Dimension der Bewegung zu geben (deshalb kann man die Programme der kleinen Gruppen aus den unterschiedlichen Städten nicht scharf trennen, es gibt also eine weltweite Dada-Stimmung).

Während die Züricher Dadaisten eine ästhetische Reform einführen wollten, betrifft die Erneuerung der Berliner meistens den Expressionismus, der nicht mehr aktuell sei. Auf jeden Fall bleibt Kunst ihren hauptsächliche Tätigkeit und gilt auch als *statement* für ihre Position in der Gesellschaft, wie Harald Maier-Metz beweist: „Kunst sollte als wirkende, eingreifende, didaktische ‚Waffe‘ dem praktischen Emanzipationskampf integriert werden“. Das zeigt auch, wie aktiv die Mitglieder gegen den Krieg sind und das gilt für alle Künstler, auch für die Züricher, wie man in Balls Tagebuch lesen kann: „Der Krieg beruht auf einem krassen Irrtum. Man hat die Menschen mit den Maschinen verwechselt. Man sollte die Maschinen dezimieren, statt die Menschen“. In Deutschland aber gibt es kein Zufluchtsort, sondern hier konfrontiert sich man mit den Schrecken des Krieges.

Um die Orientierungslosigkeit der Menschen und die Desintegration der Gesellschaft zu darstellen, verwenden die Künstler neue Techniken und Verfahren innerhalb der Literatur, u.z. die Montage, die Collage, die Laut- und Simultandichtung, die meist einen intermedialen Charakter haben. Das Montageverfahren zeigt die Zerstörung und Fragmentarisierung des Lebens: „Montagen sind das dadaistische Modell einer ziellosen und zweckbefreiten Bewegung des Lebens“. Hier wird auch das Prinzip des Zufalls verwendet, das für Tristan Tzara grundsätzlich für ein dadaistisches Gedicht ist, wie er in einem Manifest schreibt:

Um ein dadaistisches Gedicht zu machen
Nehmt eine Zeitung. / Nehmt Scheren.
Wählt in dieser Zeitung einen Artikel von der Länge aus, die
Ihr Eurem Gedicht zu geben beabsichtigt.
Schneidet den Artikel aus.
Schneidet dann sorgfältig jedes Wort dieses Artikels aus und gebt sie in eine Tüte.
Schüttelt leicht.
Nehmt dann einen Schnipsel nach dem anderen heraus.
Schreibt gewissenhaft ab
in der Reihenfolge, in der sie aus der Tüte gekommen sind.

Das Gedicht wird Euch ähneln.

Und damit seid Ihr ein unendlich origineller Schriftsteller mit einer charmanten, wenn auch von den Leuten unverstandenen Sensibilität

Aber auch Elemente der Wirklichkeit werden integriert, um das Leben genau zu beschreiben, wie auch das Wort *Dada* bedeutet, nach Richard Huelsenbeck:

Das Wort Dada symbolisiert das primitivste Verhältnis zur umgebenden Wirklichkeit, mit dem Dadaismus tritt eine neue Realität in ihre Rechte. Das Leben erscheint als ein simultanes Gewirr von Geräuschen, Farben und geistigen Rhythmen, das in die dadaistische Kunst unbeirrt mit allen sensationellen Schreien und Fiebern seiner verwegenen Alltagspsyche und in seiner gesamten brutalen Realität übernommen wird.

Die technisierte Welt und die Brutalität der Realität erscheinen auch im Falle der Collagen. Diese bedeuten die Arbeit mit verschiedenen Materialien, die von den Berlinern und Zürichern unterschiedlich benutzt sind, wie Hanne Bergius beachtet: „Während die Schweizer Dadaisten Primärmaterialien wie Wolle, Gips, Holz, Stoffe bevorzugten, die in der Zeit größten Sinnverlustes Konsistenz symbolisierten, lag der Schwerpunkt Dada Berlins mehr in der Absicht, das ‚wirkliche Erleben alle Beziehungen‘ erfahrbar zu machen“. Hans Arp z.B. hat Werke aus Holz gefertigt, die das Streben nach dem Primitiven zeigen. Diese sind oftmals dynamische Kompositionen aus verschiedenen Schichten von Reliefelementen (manchmal unterschiedlich bemalt), die oft menschliche Gestalten in abstrakten Formen beschreiben. Im Gegensatz werden die Mechanisierung und die Konkretheit der Materialien von z.B. George Grosz, der „metamechanische Konstruktionen“ durch Reduktions- und Abstraktionsprozesse schafft, nach Bergius:

In den metamechanischen Konstruktionen verwandelte sich der Dadaist in einen abstrakt arbeitenden, entindividualisierten, kollektiv handelnden ‚Ingenieur‘, der mit der Sachlichkeit der technisierten Arbeitswelt und ihrer gesetzmäßig mechanisierten Präzision eine analoge Produktionsweise im Bild simulierte.

Was auch neu ist, ist die Verwendung der Fotografien in diesen Collagen, um eine politische Aussage darzulegen, wie auch Hans Richter schreibt:

Die Collage, das Aufkleben von Papier und Stoffetzen, war in Zürich bereits erprobt worden. Aber die Verfremdung der Fotografie, die ja wirklich sichtbare Dinge darstellt, durch neue Form- und Ton-Beziehungen und der freie Gebrauch ihrer Realitätsstücke zu politischem Angriff, das war die neue Berliner Dimension.

Im Bereich der Literatur kann man über Intermedialität sprechen, weil die Dadaisten das Lautmaterial betonen, also die akustische Dimension der Gedichte. Wichtige Merkmale in Gedichten wie *te gri ro ro* von Hans Arp („te gri ro ro gri ti gloda sisi dül fejin iri“), in *Wolken* („elomen elomen lefitalominal / wolminuscaio / baumbala bunga / acycam glastula feirofim flinsi“), *Totenklage* („ombula / take / biti / solunkola / tabla tokta tokta takabla / taka tak“), *Katzen und Pfauen* („baubo sbugi ninga gloffa“) und im berühmten Gedicht *Karawane* („jolifanto bambla ô falli bambla / grossiga m’pfa habla horem“) werden hier Klangfarbe, Intonation, Akzent, Lautstärke, Tonhöhe, Tempo. Das Simultangedicht braucht Improvisation, Spontaneität und vernichtet die klassische Auffassung eines einzigen allmächtigen Schöpfers. Aber im Falle des Dada-Clubs kann man nicht von Ausgleich sprechen, wie im Falle des Cabaret Voltaire, wie Hans Richter anerkennt:

Das Cabaret Voltaire hatte ganz von selbst einen Geist der kollektiven, freundschaftlichen Zusammenarbeit gefördert, der bis zum Ende die menschlichen Beziehungen zwischen den einzelnen Dadaisten kameradschaftlich kennzeichnete. [...] Während Zürich-Dada in der geruhsameren Schweiz sich in einer Art von seelischem Gleichgewicht hielt, begünstigte die hektische Situation in Berlin zwar die Rebellion, aber die Rebellion rebellierten auch gegeneinander.

Die Individualitäten der Berliner äußern sich stärker und führen zu einem ganzen Kaleidoskop von unterschiedlichen Formen der Kunst.

3. Schlussfolgerung: *Homo homini dada*

Die Internationalität der Dada-Bewegung kann man nicht verneinen, sie meint eine Abgrenzung von herkömmlichen Strömungen, eine Provokation des Lesers und die Verwendung der Innovationen und Experimenten. Die Umwertung der Normen und die Fronde erscheinen bei jeder Dada-Gruppe (Zürich, Berlin, New York, Paris usw.), aber die Verankerung in der Gesellschaft und die realitätsnahen Sujets charakterisieren das Club-Dada aus Berlin. Das Pendel zwischen Negation und Affirmation wird bei den Berliner in der Negation zugespitzt: in der Ablehnung von Krieg, Tod, Zerstörung der Gesellschaft, Mechanisierung der Denkweisen, Entfremdung der Menschen. Obwohl diese Gruppe vielleicht die meist heterogene war, wie Debbie Lewer analysiert – „there are almost as many ‚Dadaisms‘ as there were Dadaists” – gibt es doch ein Wort, das alle Merkmale umfasst: DADA (und nicht DADAismus oder DADAismen). „Es lebe Dada”. *Amen*.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Arp, Hans/Huelsenbeck, Richard/Tzara, Tristan, *Dada Gedichte*, Zürich, Verlag Die Arche, 1978.

Ball, Hugo, *Der Flucht aus der Zeit*, Luzern, J. Stocker, 1946.

Hausmann, Raoul, *Am Anfang war Dada*, Gießen, Anabas, 1992.

Huelsenbeck, Richard (Hg.), *Dada Almanach. Im Auftrag des Zentralamts der deutschen Dada-Bewegung*, New York, Something Else Press, 1966.

Tzara, Tristan, 7 *[Dada] Manifeste*, Hamburg, Edition Nautilus, 1978.

Sekundärliteratur:

Berg, Hubert van den, *Avantgarde und Anarchismus. Dada in Zürich und Berlin* (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte; Folge 3, Bd. 167), Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 1999.

Bergius, Hanne, *Montage und Metamechanik. Dada Berlin – Artistik von Polaritäten* (Schriftenreihe Burg Giebichenstein Hochschule für Kunst und Design Halle, Nr. 4), Berlin, Mann Verlag, 2000.

Lewer Debbie, Hugo Ball, *Iconoclasm and the Origins of Dada in Zürich*, Oxford Art Journal 32.1 (2009), S. 17-35.

Maier–Metz, Harald, *Expressionismus – Dada – Agitprop. Zur Entwicklung des Malik-Kreises in Berlin 1912-1924* (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Dt. Sprache und Literatur; Bd. 683), Frankfurt am Main [u.a.], Campus, 1984.

Meyer, Reinhart (Hg.), *Dada in Zürich und Berlin, 1916-1920. Literatur zwischen Revolution und Reaktion*, München, Kronberg Ts., 1973.

Richter, Hans, *DADA – Kunst und Antikunst*, Köln, DuMont Verlag, 1978.

DEFINITE DETERMINATIVE ARTICLE OR OTHER MORPHEMIC STATUS?!

Diana-Maria ROMAN

PhD, "Babeş-Bolyai" University, Cluj-Napoca

*Abstract: This paper represents a study of the Contemporary Romanian Grammar and comes up with a discussion regarding the contexts where some invariable adjectives, *ditamai*, *ditai*, *coşcogea*, *coşcogeamite*, which are compulsory to be placed before a noun, ask for the common nouns after these adjectives to be enclitically articulated. The presence of the indefinite article beside these adjectives placed before the common nouns enclitically articulated complicates even more the situation, raising the problem around the morphemic status of the flective segments of enclitic article type from the final of the flective of the common nouns: it is about a definite articulation both in the content and in expression, taking into account the fact that the flective segments are homonym, or, it is actually only about a formal articulation.*

Keywords: morphemic status, invariable adjectives, definite determinative article, number and case article, number article

0. Fără a intra în prezentarea unor discuții mult prea controversate din jurul evoluției articolului¹ în limba română, ca trecere, fie de la parte de vorbire de sine stătătoare la statutul de morfem gramatical, fie de la o parte de vorbire la o alta, din cauza „eterogenității, sub diverse aspecte, a formelor reunite”² [s.n.], considerăm necesară, totuși, conturarea anumitor observații deloc neglijabile în perimetrul de analiză propus de ultimul tratat academic, *GBLR 2010*.

La momentul actual, datorită identității formale și etimologice, „*Relația etimologică dintre articolul enclitic și aceste elemente omonime este neîndoieabilă*.”³ [s.n.], ca notă comună, toate segmentele de expresie considerate articole, cu referire exclusiv la cele enclitice, pot să-și păstreze această încadrare definitorie, completată cu particularizări necesare impuse de rolul pe care îl pot îndeplini, ca notă distinctivă.⁴

În ciuda acestui sistem conceptual și terminologic transparent și coerent, începând cu *GALR 2005* și continuând cu *GBLR 2010*, sfera sub incidența căreia intră articolele limbii române se restrânge mult, păstrându-se denumirea de *articol* numai pentru cele definit și

¹ Pentru o recentă privire de ansamblu asupra acestei probleme, cf. Guțu Romalo 2015, pp. 340-344.

² Pană Dindelegan 2003, p. 27.

³ *GALR 2005*, Vol. I, p. 57.

⁴ Vezi, în această direcție, triada propusă *articol determinativ* vs *articol formativ* vs *articol cazual*, Neamțu 2014, pp. 277-280. Alți autori folosesc denumirea de *element formativ*, corespondentul *articolului formativ*, vezi *SMLRC 1967*, p. 171, Iacob 2002, p. 96.

nedefinit, restul unităților și/sau subunităților enclitice fiind considerate: fie „*elemente omonime cu articolul*” [s.n.] care „participă la alcătuirea a diferite unități lexicale ale limbii române”⁵ sau formanți: „*În structura unor cuvinte există o serie de formanți omonimi cu articolul definit [...]*”⁶ [s.n.]; fie „Asociate numelor proprii, aceste unități de expresie nu mai funcționează ca determinante, ci ca *afixe cazuale*, subordonându-se categoriei cazului.”⁷ [s.n.]

În același timp, spre deosebire de *GALR 2005*, încadrarea morfologică a articolelor definit și nedefinit dată de autorii tratatului *GBLR 2010* devine vizibil ambiguă, din cauza oscilațiilor între apartenența la *cuvintele-morfem*: „*Articolul definit și nedefinit sunt cuvinte fără sens lexical, care aparțin clasei determinanților. Prin articol se realizează determinarea definită sau nedefinită. [...]*”⁸ [s.n.] și apartenența la *morfeme*: „*o serie de morfeme gramaticale legate, care apar împreună cu un suport (substantiv sau, mai rar, adjectiv antepus substantivului), constituind clasa articolului definit, și o serie de morfeme libere, constituind clasa articolului nedefinit.*”⁹ [s.n.]

Acceptarea calității de *cuvânt-morfem* impune câteva amendamente imediate:

(1) În primul rând, *statutul de cuvânt*¹⁰ ridică două probleme complementare: pe de o parte, presupune nemijlocit existența unui anumit sens, fie lexical,¹¹ ca expresie a radicalului, cuvintele constituindu-se în lexeme, fie gramatical, în această situație, fiind prepozițiile, conjuncțiile;¹² pe de altă parte, deținerea unui sens încadrează cuvântul fie la termeni, fie la relateme: sensul lexical impune atât autonomie semantică, cât și disponibilitatea de a fi termen în relație,¹³ la fel cum sensul gramatical impune lipsa unei autonomii semantice și disponibilitatea¹⁴ de a fi *relatem*,¹⁵ ca expresie a relației, indiferent de nivelul la care este plasată și indiferent de tipul acesteia. Tocmai din aceste motive, *cuvintele-termeni* pot apărea, în plan sintagmatic, însoțite de *cuvinte-relateme* alături de care sunt supuse unei analize morfosintactice și fără de care sintagma binară¹⁶ nu ar exista.¹⁷

(2) În al doilea rând, acceptarea statutului de *morfem gramatical*¹⁸ al articolului, în cazul de față, cel determinativ (enclitic și proclitic), deci de flectiv¹⁹, pune la îndoială calitatea de cuvinte a acestora și, implicit, existența unui sens lexical: „*Articolul nu poate fi considerat*

⁵ GALR 2005, Vol. I, p. 57.

⁶ GBLR 2010, p. 93.

⁷ GALR 2005, Vol. I, p. 56.

⁸ GBLR 2010, p. 86.

⁹ Idem.

¹⁰ Folosim termenul generic de *cuvânt* atât pentru cuvintele propriu-zise, cât și pentru grupurile de cuvinte, sub forma locuțiunilor. În același timp, este irelevant statutul cuvântului din punctul de vedere al clasificării *formativ-structurale*, *primar vs derivat vs compus*, vezi Neamțu 2005.

¹¹ În majoritatea tratatelor contemporane de gramatică, părțile de vorbire se clasifică pe baza anumitor criterii, cel lexical/semantic fiind unul dintre ele, vezi Sinteze de limba română 1984, p. 198.

¹² Nica 1988, pp. 44-62.

¹³ Drașoveanu 1997, p. 22.

¹⁴ Ibidem pp. 23-34.

¹⁵ Pentru conceptul de *relatem*, vezi Drașoveanu 1997, p. 29.

¹⁶ Luând în considerare principiile *sintaxei neotradiționale relaționale*, sintagmele, atât *intrapropoziționale*, cât și *interpropoziționale*, indiferent de nivelul la care sunt plasate, *sunt binare*, vezi Drașoveanu 1997, pp. 30-34.

¹⁷ Ibidem, p. 34.

¹⁸ Pentru opoziția *morfem lexical vs morfem gramatical*, cf. Sinteze de limba română 1984, p. 204.

¹⁹ Morfemul gramatical este cunoscut, în literatura de specialitate, și sub denumirea de *flectiv*, cf. Drașoveanu 1997, pp. 21-34, DȘL 2005, p. 216, GBLR 2010, p. 8.

o clasă gramaticală de cuvinte [...]”²⁰ [s.n.] sau „Spre deosebire de cuvinte, el (=articolul) este lipsit de sens lexical”²¹ [s.n.]; „[...] și articolul este o clasă cu omogenitate relativă, în cadrul ei putând face distincție [...] între cuvintele-flectiv, care sunt părți de vorbire (cel, cea, al, a, un, e, lui proclitice etc.), și flectivele propriu-zise, care, fiind segmente (părți) de cuvânt, nu reprezintă părți de vorbire (-l, -le, -lui, -a etc.)”²² [s.n.]

Odată acceptate articolele definit și nedefinit drept morfeme gramaticale, în opoziție cu morfemele lexicale, „fiind unul dintre cele mai concludente domenii pentru urmărirea „pe viu” a modului în care s-a realizat, în dezvoltarea istorică a limbii, și în care continuă să se producă, sub ochii noștri, procesul de gramaticalizare”²³, respectivele devin asimilabile desinenței, sufixului modal-temporal etc., ca materializări ale flectivului românesc, și trebuie tratate ca atare: „Înrudirea cu afixele și desinențele este susținută de semnificația lui de marcă a unei anumite categorii.”²⁴ [s.n.]

Morfemele gramaticale, drept supraclasă, se individualizează exclusiv prin sensul gramatical pe care îl manifestă, adică expresia certă a unor *categorii gramaticale de relație și/sau de opoziție*,²⁵ oricare ar fi unitățile și/sau subunitățile la care se face raportarea și oricare ar fi valorile morfologice în cadrul cărora acestea se actualizează.

Astfel, cuvintele, se înțelege, numai cele flexibile, fără nicio restricție în ceea ce privește valorile morfologice actualizate/actualizabile, nu se pot constitui numai din flective, deoarece *sensul gramatical de opoziție și/sau de relație* materializat, ca „variabilă” a cuvântului, trebuie atașat unui radical, în calitate de *constantă*, prin intermediul căreia este menținut sensul lexical exprimat: „Radicalul trebuie să reprezinte componenta constantă a paradigmelor concrete, [...] pe când flectivul, realizând diferitele valori ale categoriilor gramaticale care caracterizează și determină flexiunea respectivei părți de vorbire, reprezintă termenul variabil.”²⁶ [s.n.]

Neputând fi lexeme, este cert că nu se vor putea actualiza nici în calitate de termeni ai unei relații: „Un morfem al unei categorii gramaticale, fie relaționale, fie nerelaționale nu poate fi încadrat, în același timp, și lexem în relație (= ridicat de aceasta la rangul de termen, de funcție sintactică în sfera subordonării) și viceversa, funcția sintactică exclude realizarea prin morfeme.”²⁷ [s.n.]

În acest context, încadrarea articolelor definit și nedefinit, din punct de vedere sintactic, la clasa determinantilor, înțelegând că „Determinantul este o funcție sintactică internă grupului nominal, specifică grupului nominal cu centru substantiv”²⁸, este îndoielnică, aspect care ne menține în zona recunoașterii determinării drept o categorie gramaticală a substantivului.²⁹

²⁰ Iordan, Robu 1978, p. 355.

²¹ Idem.

²² Dimitriu 1999, p. 158.

²³ Pană Dindelegan 2003, pp. 27-28.

²⁴ Iordan, Robu 1978, p. 355.

²⁵ Pentru opoziția *categorii gramaticale de opoziție* vs *categorii gramaticale de relație*, vezi Drașoveanu 1997, pp. 78-93.

²⁶ LRC 1985, p. 106.

²⁷ Neamțu 2014, p. 314.

²⁸ GBLR 2010, p. 364.

²⁹ GALR 2005, Vol. I, p. 53, p. 63.

1. În ceea ce privește determinarea substantivului și, implicit, „articularea” acestuia, (articularea unei părți de vorbire nu presupune și determinare la nivelul individualizării, pe când determinarea presupune, automat, și articulare)³⁰ trebuie amintite două coordonate de lucru:

a. Substantivele comune,³¹ cu excepția celor în cazul vocativ,³² în limba română, din punctul de vedere al numărului de categorii actualizate,³³ cunosc și categoria determinării, exclusiv cu doi membri,³⁴ completând inventarul pe care respectiva parte de vorbire îl are: gen, număr și caz.³⁵

b. În ceea ce privește determinarea definită, respectiva se poate realiza numai în două modalități:

b.1. În corpul fonetic al substantivului comun, fie prin simplă atașare – *casei, fraților, trenurile*, fie prin atașare și, implicit, amalgamare fonetică – *casa*, situație în care „*articolul fuzionează cu unitatea morfematică precedentă, asumând și informația gramaticală a desinenței absorbite*”³⁶ [s.n.], *fiii*,³⁷ fie prin atașare și, implicit, adăugarea unor secvențe suplimentare: *copilul*.³⁸

b.2. „La distanță” față de substantivul comun, în corpul fonetic al adjectivului propriu-zis,³⁹ „anunțând” că respectiva parte de vorbire va fi urmată de un substantiv: „atunci când acesta precedă substantivul și nu este precedat, la rândul lui, de un determinant adjectiv pronominal: *bunul părinte*, dar *acest bun părinte, părintele bun. Substantivul regent al unui adjectiv antepus nu poate primi, de regulă, afixul definit de determinare, acesta fiind preluat formal de adjectiv în condițiile date (bunul om, dar **un** bun om).*”⁴⁰ [s.n.]

2. Mioara Avram atrage atenția asupra faptului că, în marea clasă a adjectivelor propriu-zise, există câteva, considerate și invariabile, *ditai, ditamai, cogeamite, coșcogea, coșcogeamite*, care sunt urmate de substantive articulate hotărât⁴¹: „Substantivul se articulează totdeauna [...] după unele adjective invariabile (de exemplu, *cogeamite omul, ditamai băiatul*).”⁴² [s.n.]

³⁰ De aici, și denumirea în consecință a articolelor enclitice care apar în cadrul altor părți de vorbire, în cadrul cărora, determinarea, sub formă de categorie gramaticală, nu se poate manifesta.

³¹ „Poziția numelor proprii față de categoria determinării este legată de specificul lor denominativ. Prin funcția lor de individualizare, numele proprii sunt implicit determinate, neparticipând la opoziția nedeterminat/determinat, caracteristică numelor comune.” [s.n.], cf. GALR 2005, Vol. I, p. 125.

³² Neamțu 2014, p. 279.

³³ Pentru considerarea genului substantivelor românești drept o categorie lexico-semantică, indiferent dacă substantivul este determinat definit/nedefinit sau nedeterminat, vezi Roman 2016, pp. 27-43.

³⁴ Pentru dovada existenței respectivei categorii cu doi membri, *determinare definită vs determinare nedefinită*, cf. Neamțu 2014, pp. 270-281. Pentru un alt punct de vedere, vezi GALR 2005, Vol. I, p. 53.

³⁵ GALR 2005, Vol. I, p. 63.

³⁶ Ibidem p. 53.

³⁷ Pentru detalii, vezi Pană Dindelegan 2003, p. 28.

³⁸ Pentru interpretarea lui *-u-* drept desinență catalizată, din punctul de vedere al statutului sau încadrării morfematice, vezi Neamțu 2005. În literatura de specialitate, există mai multe interpretări, unele care nu presupun o încadrare morfematică: *vocală de legătură*, vezi Iacob 2002, p. 97, altele care o vizează, de exemplu, *alomorf al articolului definit*, vezi GALR 2005, Vol. I, p. 53.

³⁹ LRC 1985, p. 148, Pană Dindelegan 2003, p. 39, Constantinescu-Dobridor 2004, p. 35.

⁴⁰ GALR 2005, Vol. I, p. 153.

⁴¹ Dat fiind faptul că nu se specifică nimic în direcția categoriilor substantivelor comune articulate de după aceste adjective, se înțelege că articularea enclitică apare și la singular, și la plural, și la forme de NAc, și la forme de GD.

⁴² Avram 1997, p. 94.

Confirmarea faptului că substantivele comune postpuse acestor adjective sunt, într-adevăr, „articulate definit” apare și în *GALR 2005*, dar fără niciun comentariu suplimentar în nicio direcție⁴³: „admit asocierea cu un substantiv articulat definit”⁴⁴ - *coșcogea(mite), ditai, ditamai: coșcogeamite găliganul, ditamai namila, ditai omul*.⁴⁵ [s.n.], lăsând să se înțeleagă, de fapt, că, odată *articulate definit*, sunt și *determinate definit*, de vreme ce sunt substantive comune.

3. În fond, se pune problema dacă substantivele, în prezența adjectivelor propriu-zise amintite, *sunt sau nu sunt determinate definit sau articolul din finala flectivului substantivului are....., de fapt, alt statut morfematic*, ambiguitate generată de următoarele:

a. Concluziile unor autori se limitează numai la negarea funcției pe care o pot îndeplini, în mod curent, atunci când apar atașate substantivelor comune: „Exemplele actuale par să sugereze chiar o preferință pentru această construcție, în care însă articolul hotărât nu are nicio funcție de individualizare.”⁴⁶ [s.n.], fără argumentarea unei alternative de analiză – fiind articol hotărât, ar trebui să-și manifeste rolul individualizator, la fel cum se întâmplă în toate celelalte situații.

b. Dacă, din punct de vedere formal, nu există nicio diferență între *găliganul, namila, omul* și *coșcogeamite găliganul, ditamai namila și ditai omul*, substantivele comune actualizând, în mod categoric, forme articulate, în ambele contexte, îndoiala apare exclusiv în planul conținutului unităților și/sau subunităților de expresie –*l, -a*, atunci când substantivul este însoțit de *un/o*, de exemplu, la singular: „observăm în folosirile actuale și prezența articolului nehotărât, plasat în fața întregii sintagme, deci în același grup nominal cu articolul hotărât. [...] Este vorba fie de o sporire a expresivității prin anomalia gramaticală –*fie, mai curând, de o pierdere în contextul dat a valorilor specifice articoului hotărât.*”⁴⁷?! [s.n.] – „a etalat o ditai vânătaia pe piciorul drept” (EZ 2277, 1999, 2); „ridicându-și la fileu o ditai mingea medicinală” (EZ 2331, 2000, 8); „lui Buffy i s-a luat un ditamai interviul” (Libertatea 2831, 1999, 14)⁴⁸

3.1. Luând în considerare cele două aspecte amintite anterior, ne propunem o mult mai atentă analiză a acestor contexte:

a. În primul rând, forma articulată a substantivelor respective nu este o condiție impusă:

a.1. De topică, din contră, este o excepție, în opoziție cu regula generală a *antepunerii adjectivelor propriu-zise* deja amintită. Într-adevăr, există și cazuri, prea puține, în care substantivul postpus adjectivului propriu-zis apare determinat definit:⁴⁹ – *întreg ținutul*, dar, în această situație, odată cu introducerea lui *un/unui*, nici articularea, nici determinarea nu se mai mențin: *un întreg ținut*, nu **un întreg ținutul*.

⁴³ Din nou, nu există niciun comentariu cu privire la categoriile substantivelor comune articulate enclitic de după aceste adjective, rămânând, astfel, ipoteza de lucru că fenomenul apare indiferent de genul, numărul, cazul substantivului comun.

⁴⁴ GALR 2005, Vol. I, p. 153.

⁴⁵ Idem.

⁴⁶ Zafiu 2001, p. 242.

⁴⁷ Idem.

⁴⁸ Toate exemplele enumerate sunt preluate din Zafiu 2001, p. 242. Din nou, nici în acest caz, nu se specifică dacă aceste forme apar numai în contextual unor categorii ale substantivelor comune, deducând că aspectul articulat enclitic nu ține de genul, numărul, cazul substantivelor comune.

⁴⁹ În acest caz, articularea enclitică și determinarea definită a substantivului apar numai la NAc, vezi Avram 1997, p. 94.

În ceea ce privește adjectivele pronominale/numeralele cu valoare adjectivală, clase de cuvinte care prezintă, totuși, în ciuda comportamentului adjectival, adică de valori morfologice care *se acordă sintagmatic*,⁵⁰ ca notă comună, anumite particularități față de adjectivele propriu-zise⁵¹, situația se prezintă puțin diferit în antepunerea față de substantiv: pe de o parte, există anumite adjective pronominale/numerale cardinale colective cu valoare adjectivală după care urmează obligatoriu un substantiv determinat definit: *toată strada*, *însuși copilul*, *amândoi băieții*, pe de altă parte, există anumite adjective pronominale după care urmează un substantiv obligatoriu nedeterminat: *ce fată*, *care băiat*, *niciun tren*, *același copil*.

a.2. De „invariabilitatea” adjectivului⁵² antepus, această trăsătură morfologică atrăgând atenția în două direcții:

a.2.1. Adjectivul propriu-zis invariabil românesc „nu este fixat” într-o anumită poziție pe lângă substantiv, topica fiind liberă, la fel ca în cazul adjectivelor propriu-zise „variabile”: fie este obligatoriu antepus – *asemenea oameni*, *asa banchet*⁵³ comp. cu *anumită fată*, *diverși copii*,⁵⁴ fie este obligatoriu postpus – *îmbrăcăminte aparte*, *păpușă gigea*, *român sadea*⁵⁵ comp. cu *popor român*, *animal domestic*, *cântec popular*, fie apare în ambele contexte – *plăcere anume/ anume plăcere*, *închipuire aievea/ aievea închipuire*⁵⁶ comp. cu *frumoasa fată/fată frumoasă*;

a.2.2. Adjectivul propriu-zis invariabil românesc antepus poate fi formal articulat definit – *locavcele om*, la fel ca adjectivele „variabile” – *rapidul tren*; sau nearticulat definit – *asemenea gest*, *asa femeie*, la fel ca adjectivele „variabile” – *anumită fată*, *diverși oameni*, *numeroși copaci* etc.

b. În al doilea rând, forma articulată a substantivelor postpuse, din exemplele noastre, poate fi explicată pe următoarele coordonate:

Aceste adjective au câteva trăsături în comun: sunt invariabile, fac parte din registrul stilistic familiar, popular și au sensul unui superlativ, de „foarte mare, enorm”⁵⁷, *ditai* („adj. invar. (Fam.) Care este (foarte) mare; coșcogea, ditamai”⁵⁸), *ditamai* („adj. invar. (Fam.) Care este (foarte) mare; coșcogea, ditai”⁵⁹), *cogeamite* („adj. invar. (Pop.) Foarte mare, foarte înalt; coșcogea, coșcogeamite”⁶⁰), *coșcogea* („adj. invar. (Fam.) (Foarte) mare; coșcogeamite”⁶¹), *coșcogeamite* („adj. invar. (Fam.) Coșcogea”⁶²). De asemenea, se afirmă, cel puțin despre formele *ditai/ditamai*, în cercetări recente, că „sunt des folosite azi, din nevoia de expresivitate și cu intenția de exagerare ironică.”⁶³ [s.n.]

⁵⁰ Pentru *acordul sintagmatic*, vezi Gruică 1981, pp. 11-23.

⁵¹ GALR 2005, Vol. I, pp. 189-190.

⁵² Pentru un scurt inventar al adjectivelor invariabile românești, vezi Iordan, Robu 1978, p. 400.

⁵³ GALR 2005, Vol. I, p. 152.

⁵⁴ Ibidem p. 148.

⁵⁵ Ibidem p. 152.

⁵⁶ Idem.

⁵⁷ Zafiu 2001, p. 241.

⁵⁸ DEX 2012, p. 323.

⁵⁹ Idem.

⁶⁰ Ibidem p. 203.

⁶¹ Ibidem p. 242.

⁶² Idem.

⁶³ Zafiu 2001, p. 241.

Rodica Zafiu este de părere că aceste structuri „[...] au suferit influența construcțiilor [...] cu *tot* și *întreg*, al căror conținut semantic se apropie de ideea unui superlativ și care se folosesc tot în contextul unei aprecieri exagerate în mod retoric.”⁶⁴ [s.n.], la fel cum Ștefan Găitănanu consideră că adjectivul propriu-zis *întreg* „are acest comportament datorită sinonimiei lui cu *tot*.”⁶⁵

c. În al treilea rând, forma articulată *nu este una definită*, neputând fi expresia categoriei gramaticale a determinării, ca membru al determinării definite nici în absența lui *un/o/unui/unei* și *niște/unor*, nici în prezența acestora.

c.1. Dacă substantivul este „determinat definit” în absența lui *un/o/unui/unei* și *niște/unor* înseamnă că, odată cu apariția acestora în structuri, determinarea se dublează, substantivul fiind dublu determinat concomitent: determinat definit prin flectivele specifice și determinat nedefinit, prin prezența lui *un/o/unui/unei* și *niște/unor*, o astfel de situație fiind greu de acceptat.

Or, membrii unei categorii gramaticale⁶⁶, indiferent de tipul acesteia și indiferent de partea de vorbire la care se face raportarea, sunt în raport de *disjunție logică*: ***O fată trecea pe stradă prin fața blocului meu.*** (subiect – substantiv determinat nedefinit) comp. cu ***Fata ta trecea pe stradă, prin fața blocului meu, ieri.*** (subiect – substantiv determinat definit)

Acceptând acest mecanism de funcționare a sistemului, nici în această situație, substantivul nu poate fi dublu determinat, iar una dintre „posibilele determinări” trebuie eliminată, acesta fiind și unul dintre argumentele care a stat la baza interpretării unităților *al*, *a*, *ai*, *ale* drept pronume și anulării statutului lor de *articole* din structurile în care acestea sunt urmate, în mod obligatoriu, de substantive determinate definit: *al băiatului/a fetei/ai copiilor/ale mamelor*.⁶⁷

c.2. Încadrarea morfologică a lui *un/o*, pentru singular, de exemplu, este, în mod cert, cea de flective ale determinării nedefinite, în ciuda omonimiei cu alte părți de vorbire: de exemplu, în cazul lui *un* – cu numeralul cardinal și adjectivul pronominal nehotărât: ***Un copil m-a întrebat ieri dacă există Moș Crăciun. Nu am știut ce să-i răspund.*** comp. cu ***Am fost la magazinul din colțul cartierului și am cumpărat un pachet de țigări și două cutii de lapte.*** comp. cu ***Un coleg de clasă m-a întrebat dacă știu rezultatele la testul de matematică, altul m-a întrebat dacă știu rezultatele la testul de chimie.***; în cazul lui *o* – cu numeralul cardinal: ***O fată din grupul tău de prietene m-a contactat ieri.*** comp. cu ***Am cumpărat numai o carte din cele trei care trebuiau achiziționate.***

c.3. Din punct de vedere formal, unitățile/subunitățile respective au statut de articole și sunt omonime atât articolelor cazuale (și de număr),⁶⁸ specifice numai substantivelor comune în vocativ și substantivelor proprii,⁶⁹ cât și articolelor formative, specifice altor valori morfologice: „[...] *intră ca segment obligatoriu, în alcătuirea (=formarea, constituirea)*

⁶⁴ Ibidem, p. 242.

⁶⁵ Găitănanu 1998, p. 71.

⁶⁶ O categorie gramaticală se actualizează, în mod obligatoriu, în flectivul unei părți de vorbire, ca rezultat al flexiunii, vezi, în acest sens, DȘL 2005, p. 216.

⁶⁷ Zdrengea 1970, p. 99.

⁶⁸ SMLRC 1967, p. 169. Autorii sunt de părere: „Articolul are, deci, în aceste situații, pe lângă rolul de morfem al categoriei determinării, și pe acela de indice al cazului (și numărului).” [s.n.]

⁶⁹ Neamțu 2014, p. 279. Pentru statutul articolelor enclitice din finala substantivelor proprii, vezi și SMLRC 1967, p. 170.

unor cuvinte (din afara clasei substantivelor), fără el neexistând respectivele cuvinte sau având alt statut morfologic."⁷⁰ [s.n.]

Pot fi delimitate două situații, în funcție de care acestui tip de articol i se dă o anumită interpretare morfematică în componența flectivului substantivului comun în care intră:

c.3.1. Atunci când substantivul este însoțit de flectivele determinării nedefinite:

În acest context, din punctul de vedere al conținutului, considerăm că o posibilă încadrare la articolele cazuale, singurele care „s-ar putea potrivi” substantivelor comune, este îndoielnică: *Anca* vs *Ancăi* sau *Fata mea, ce mai faci?* vs *Fetelor mele, ce mai faceți?* comp. cu *un ditamai omul* vs *unui ditamai omul*, *o ditamai femeia* vs *unei ditama femeia*, *niște ditamai oamenii* vs *unor ditamai oamenii*, *niște ditamai femeile* vs *unor ditamai femeile*.

În aceste situații, categoriile gramaticale se materializează în felul următor: pe de o parte, categoria cazului e actualizată exclusiv de articolul determinativ nedefinit: *un* vs *unui*, *o* vs *unei*, *niște* vs *unor*,⁷¹ pe de altă parte, categoria numărului, *un ditamai omul* vs *niște ditamai oamenii*; *unui ditamai omul* vs *unor ditamai oamenii*, se materializează de trei ori, în subunități flectivale total diferite: în cadrul flectivului-articol determinativ nedefinit, în cadrul flectivului-desinență,⁷² în cadrul flectivului-articol, ca ultimă componentă flectivală a substantivului, pe care, din aceste considerente, o putem numi *flectiv-articol de număr*, deci nu și *flectiv-articol cazual*.

În acest fel, segmentarea morfematică a substantivelor comune determinate nedefinit, aflate obligatoriu în postpunere față de adjectivele amintite, se schimbă radical față de modelul cu care ne-am obișnuit: după prima operație, într-un exemplu precum *un ditamai omul*, vom departaja: *un....-ul*, flectiv discontinuu, cu un radical continuu⁷³ *om-*. În cadrul acestui tip de flectiv, delimitarea funcțională poate continua, deoarece se diferențiază trei subunități flectivale distincte ca tipologie, deci un *flectiv trimorfematic*: *un* – *flectiv-articol determinativ nedefinit*, ca expresiei a categoriilor de număr și caz; *-u* – *flectiv-desinență*, ca expresie numai a categoriei gramaticale a numărului; *-l* – *flectiv-articol de număr*, ca expresie numai a categoriei gramaticale a numărului.

c.3.2. Atunci când substantivul este nedeterminat: *acest ditamai omul* vs *acestui ditamai omul*; *acești ditamai oamenii* vs *acestor ditamai oamenii*; *acest ditamai omul* vs *acești ditamai oamenii*, *acestui ditamai omul* vs *acestor ditamai oamenii*.

În aceste situații, în mod normal, numai categoria numărului se manifestă ca *oposiție marcată*⁷⁴ atât prin flectivul-desinență, cât și prin flectivul-articol din finala substantivului. Cu toate acestea, dat fiind faptul că substantivul are flectiv și stă pe poziția unui anumit caz,

⁷⁰ Neamțu 2014, p. 278.

⁷¹ În prezența *flectivului-articol determinativ nedefinit*, *flectivul-desinență*, în ceea ce privește realizarea opozițiilor cazuale, se suspendă, din cauza funcționalității reduse pe care o are în această direcție: comp. *un om* vs *unui om*, *niște oameni* vs *unor oameni* cu *acest om* vs *acestui om*, *acești oameni* vs *acestor oameni*, vezi, în acest sens, Neamțu 2005.

⁷² În absența *flectivului-articol determinativ nedefinit*, *acest om* vs *acestui om*, *acești oameni* vs *acestor oameni*, suntem de părere că flectivul-desinență actualizează și numărul, și cazul, cuvântul degajând flectiv în cadrul căruia se materializează sincronic cele două categorii gramaticale: „Categoriile gramaticale ale substantivului se realizează predominant flexionar prin [...] desinențe de număr și caz.” [s.n.], vezi GALR 2005, Vol. I, p. 77.

⁷³ Existența unui *radical continuu* presupune un opozant, *radicalul discontinuu*, prezent, de exemplu, în cazul formelor pronominale demonstrative de diferențiere, vezi Neamțu 2014, pp. 262-264.

⁷⁴ Pentru antinomia *oposiție marcată* vs *oposiție nemarcată*, vezi Toșa 1983, p. 161.

în funcție de context, suntem nevoiți să acceptăm că și categoria cazului se materializează flectival, chiar dacă opozițiile sunt nemarcate, din cauza sincretismului⁷⁵ limbii române.

Astfel, odată acceptată funcționalitatea mult mai mare a flectivului-articol determinativ definit în prezența flectivului-desinență: „*Prin poziția sa enclitică și contopire cu substantivul, articolul hotărât devine în fapt și principalul morfem cazual, suplinind sărăcia desinențelor cazuale, fortificându-i substantivului flexiunea sintetică.*”⁷⁶ [s.n.], vom accepta și, în aceste situații, faptul că, în cadrul său, se actualizează și cazul, deci vom avea un *flectiv-articol cazual și de număr*.

În acest fel, segmentarea morfematică a substantivelor nedeterminate aflate obligatoriu în postpunere față de adjectivele propriu-zise invariabile amintite, după prima operație, apare astfel: într-un exemplu ca *ditamai omul*: *-ul*, flectiv continuu, cu un radical continuu *om-*. Delimitarea funcțională poate continua, deoarece mai există două subunități flectivale distincte ca tipologie, deci un flectiv bimorfematic: *-u* – flectiv-desinență, ca expresie a categoriei numărului; *-l* – flectiv-articol de caz și de număr, ca expresie a categoriilor gramaticale de număr și caz.

c.4. În limba română, generalizând, antepunerea adjectivului propriu-zis invariabil poate genera: nonarticularea formală a adjectivului antepus și, implicit, nedeterminarea substantivului postpus: *anume fată, asemenea fată*; articularea formală a adjectivului antepus și, implicit, determinarea definită a substantivului comun postpus: *locvacele om*; articularea formală a substantivului postpus și, implicit, nedeterminarea sa: *ditamai acul/ ditamai oamenii*.

c.5. În cadrul mării clase a substantivelor comune românești, din punctul de vedere al tipologiei flectivale, există patru modalități diferite de materializare a flectivului, ca expresie a categoriilor gramaticale specifice acestei părți de vorbire: *flectiv-desinență, flectiv-articol determinativ (flectiv-articol determinativ definit vs flectiv-articol determinativ nedefinit), flectiv-articol cazual și de număr, flectiv-articol de număr*.

Concluzii:

În limba română, unele adjective propriu-zise invariabile, *ditamai, ditai, cogeamite, coșcogea, coșcogeamite*, aflate obligatoriu în antepunere, pe de o parte, nu acceptă articularea lor formală, pe de altă parte, impun obligatoriu articularea enclitică substantivelor comune, fără o determinare definită a acestora.

În aceste condiții, segmentele flectivale omonime cu cele ale determinării definite sau cu cele ale articolelor formative trebuie considerate tot articole, iar, în funcție de situație, trebuie denumite ca atare, ținând cont de rolul pe care îl manifestă: în prezența determinării nedefinite, sunt flective-articole de număr; în absența determinării nedefinite, sunt flective-articole de caz și de număr.

BIBLIOGRAPHY

Avram, 1997 – Mioara Avram, *Gramatica pentru toți*, Ediția a II-a, Editura Humanitas, București.

⁷⁵ Folosim termenul cu accepțiunea următoare: actualizarea a mai mult de o categorie gramaticală în cadrul unei unități sau subunități flectivale, vezi DȘL 2005, p.479

⁷⁶ Neamțu 2014, p. 274.

Constantinescu-Dobridor, 2004 – Gh. Constantinescu-Dobridor, *Gramatica esențială a limbii române*, Editura Vestala, București.

DEX, 2012 – *Dicționarul explicativ al limbii române*, conducători Ion Coteanu, Luiza Seche, Mircea Seche, Editura Univers Enciclopedic Gold, București.

Dimitriu, 1999 – Corneliu Dimitriu, *Tratat de gramatică a limbii române. I. Morfologia*, Institutul European, Iași.

Drașoveanu, 1997 – D.D. Drașoveanu, *Teze și antiteze în sintaxa limbii române*, Editura Clusium, Cluj-Napoca.

DȘL, 2005 – *Dicționar de științe ale limbii*, Editura Nemira, București.

Găitănanu, 1998 – Ștefan Găitănanu, *Gramatica actuală a limbii române. Morfologia*, Editura Tempora, Pitești.

GALR, 2005 – *Gramatica limbii române*, Vol. I, *Cuvântul*, Editura Academiei Române, București.

GBLR, 2010 – *Gramatica de bază a limbii române*, coord. Gabriela Pană Dindelegan, Editura Univers Enciclopedic Gold, București.

Gruică, 1981 – G. Gruică, *Acordul în limba română*, Editura Științifică și Enciclopedică, București.

Guțu Romalo, 2015 - Valeria Guțu Romalo, *Articolul – două secole de istorie*, în *Înspre și dinspre Cluj. Contribuții lingvistice. Omagiu profesorului G.G. Neamțu la 70 de ani*, coord. Ionuț Pomian, editor Nicolae Mocanu, Editura Scriptor și Editura Argonaut, Cluj-Napoca, pp. 340-345.

Iacob, 2002 - Niculina Iacob, *Morfologia limbii române – Partea I*, Editura Universității „Ștefan cel Mare”, Suceava.

Iordan, Robu, 1978 – Iorgu Iordan, Vladimir Robu, *Limba română contemporană*, Editura Didactică și Pedagogică, București.

LRC, 1985 – *Limba română contemporană. Fonetica. Fonologia. Morfologia*, coord. Ion Coteanu, ediție revizuită și adăugită, Editura Didactică și Pedagogică, București.

Neamțu, 2005 – G.G. Neamțu, *Curs de limbă română contemporană, Morfologia*, ținut la Facultatea de Litere, Universitatea „Babeș-Bolyai”, între anii 2005 și 2006.

Neamțu, 2014 – G.G. Neamțu, *Studii și articole gramaticale*, Editura Napoca Nova, Cluj-Napoca.

Nica, 1988 – Dumitru Nica, *Teoria părților de vorbire cu aplicații la adverb*, Editura Junimea, Iași.

Pană Dindelegan, 2003 – Gabriela Pană Dindelegan, *Elemente de gramatică. Dificultăți, controverse, noi interpretări*, Editura Humanitas Educational, București.

Roman, 2016 – Roman Diana-Maria, *Noun Gender in Romanian, a Lexical-Semantic Category*, în *Logos Universality Mentality Education Novelty LUMEN*, Secțiunea Philosophy and Humanistic Sciences, Vol. 4, Nr. 1, pp. 27-43.

Sinteze de limba română, 1987 – *Sinteze de limba română*, coord. Theodor Hristea, Editura Albatros, București.

SMLRC, 1967 – Iorgu Iordan, Valeria Guțu Romalo, Alexandru Niculescu, *Structura morfologică a limbii române contemporane*, Editura Științifică, București.

Zafiu, 2001 – Rodica Zafiu, *Diversitate stilistică în româna actuală*, Editura Universității din București, București.

Zdrenghea, 1970 – Mircea Zdrenghea, *Limba română contemporană – morfologia* (curs litografiat), Cluj-Napoca.

INVARIABLE AND/OR NON-FLEXIBLE WORDS?!

Diana-Maria Roman

PhD, "Babeş-Bolyai" University, Cluj-Napoca

Abstract: This paper represents a study of the Contemporary Romanian Language and comes up a discussion regarding the concepts used so often in grammars: invariable and non-flexible opposite to variable and flexible, terms which are described by a form feature. In the most grammar treaties, the invariable became totally assimilated by the non-flexible, as the variable became totally assimilated by flexible, the terms being used in free variation. However, there are some authors who analyses differently the concept of invariability, aspect which highlights the fact that the discussion has to be opened again in the most serious way, as in many flexible lexical-grammar classes of the Romanian language appear lexemes which are considered invariables, but which are not all also non-flexible.

Keywords: flexible word, invariable word, non-flexible word, marked opposition, partial invariability, total invariability

0. Legitimitatea unei astfel de întrebări, care nu a ridicat nicio problemă până la acest moment, se argumentează pornind de la definiția dată termenului de *invariabilitate* din DȘL, vizând departajarea părților de vorbire¹ pe baza criteriului morfologic:² „În limbile cu flexiune, clase de cuvinte (sau părți de vorbire) lipsite integral de flexiune; termenul desemnează și unele cuvinte lipsite de flexiune, dar aparținând unor clase care, în ansamblul lor, sunt flexibile; intră în corelație cu variabil/flexibil.”³ [s.n.]

1. Raportându-ne la cele afirmate anterior, prin referire la limba română, pot fi deduse câteva aspecte esențiale:

1.1. Termenul *invariabil* devine asimilabil total lui *neflexibil*, la fel cum termenul *variabil* devine asimilabil total lui *flexibil*, cele două perechi *variabil* vs *invariabil*, *flexibil* vs *neflexibil* fiind folosite, în tratatele contemporane de gramatică:

a. Fie alternativ: „În baza criteriilor formale, se face mai întâi o clasificare morfologică, în care se ține seamă de schimbările paradigmatică (cuvinte flexibile, care își modifică forma în cursul flexiunii, și neflexibile, cele care nu apar niciodată în paradigmă

¹ Sau clase *lexico-gramaticale*, vezi GBLR 2010, p. 3.

² În mod normal, în majoritatea gramaticilor vremii, sunt propuse clasificări ale părților de vorbire ținându-se cont de trei criterii complementare, ca o constantă definitorie și specifică limbii române: *semantic/lexical* vs *morfologic* vs *sintactic*, care apar fie în această ordine, fie într-o ordine aleatorie, în funcție de studiul/autorul la care ne raportăm, vezi Toma 1996, p. 147, Iordan, Robu 1978, pp. 334-335. Există, de asemenea, lucrări contemporane în cadrul cărora se trasează clasificări numai în funcție de *criteriul morfosintactic*, vezi SMLRC 1967, pp. 66-68, LRC 1985, pp. 93-94.

³ DȘL 2005, p. 274.

*flexionare.)*⁴ [s.n.]; „Clasificarea cea mai obișnuită în gramaticile noastre este bazată pe criteriul morfologic, care are în vedere structura morfologică a cuvântului și categoriile gramaticale care îl caracterizează. Potrivit acestui criteriu, părțile de vorbire se împart în a) flexibile și b) neflexibile.”⁵ [s.n.]; „Criteriul morfologic are la bază structura morfologică a cuvintelor, opozițiile paradigmatică și categoriile gramaticale. Din acest punct de vedere, cea mai largă clasare este în cele două grupe mari: cuvinte flexibile și neflexibile.”⁶ [s.n.]; „Criteriul morfologic are în vedere particularități paradigmatică, adică flexiunea în raport cu diverse categorii gramaticale; sub acest distingem: a) cuvinte neflexibile; b) cuvinte neflexibile [...]”⁷ [s.n.]; „Flexiunea, manifestare a categoriilor gramaticale asociate diferitelor unități lexicale (care reprezintă una dintre modalitățile de realizare a integrării în enunț), permite o primă grupare morfologică a cuvintelor în părți de vorbire flexibile și neflexibile [...]”⁸ [s.n.]; „Din punct de vedere morfematic, clasele lexico-gramaticale se diferențiază în funcție de trei factori: [...] În funcție de primul factor, sunt identificate două categorii de cuvinte: 1. Invariabile [...]; 2. Variabile [...].”⁹ [s.n.]; „Pe baza unor trăsături flexionare comune, se disting clasele variabile (cu flexiune) și clasele invariabile (fără flexiune) [...]”¹⁰ [s.n.];

b. Fie simultan: „Din punct de vedere formal sau după modificările paradigmatică, părțile de vorbire se împart în două categorii: clase gramaticale flexibile sau invariabile: care prezintă în structura lor radical și flectiv; clase gramaticale neflexibile sau invariabile – care nu prezintă o astfel de structură: adverbul, prepoziția, conjuncția, interjecția.”¹¹ [s.n.].

1.2. Cele două opoziții, variabil vs invariabil și flexibil vs neflexibil, se caracterizează exclusiv printr-o trăsătură de formă, după cum urmează:

a. În cazul cuvintelor variabile sau flexibile, întotdeauna,¹² cu statut de cuvinte¹³-lexeme,¹⁴ prezența flexiunii este obligatorie, fiind trăsătură fundamentală sau „condiția sine qua non” a ceea ce numim „formă flexionară”, termen, adeseori, folosit în studiile de specialitate: „Flectivul, care împreună cu radicalul constituie forma flexionară [...]”¹⁵ [s.n.]

În concluzie, orice formă de acest tip se individualizează prin posibilitatea delimitării radicalului,¹⁶ ca expresie a unui sens lexical (purătorul unui sens lexical), de flectiv¹⁷ „[...] component din structura unui cuvânt flexibil care, adăugat radicalului invariabil, variază în cursul flexiunii, marcând categoriile gramaticale specifice clasei morfologice căreia îi

⁴ SMLRC 1967, p. 66.

⁵ Zdrengea 1970, p. 34.

⁶ Iordan, Robu 1978, p. 334.

⁷ Sinteze de limba română 1984, p. 199.

⁸ GALR 2005, Vol. I, p. 39.

⁹ Irimia 1997, p. 25.

¹⁰ GBLR 2010, p. 6.

¹¹ Iacob 2002, p. 19.

¹² Cuvintele flexibile sau variabile nu pot fi, în limba română, decât cuvintele care au, în mod obligatoriu, statut de lexeme, oricare ar fi acestea.

¹³ Considerăm că, la modul general, nu este relevantă delimitarea cuvintelor din punct de vedere *formativ-structural*, flexiunea depășind acest criteriu. De asemenea, nu numai cuvintele pot fi lexeme, ci și grupurile de cuvinte, adică locuțiunile.

¹⁴ Evident, nu pot intra, în această categorie, locuțiunile specifice valorilor morfologice flexibile lipsite de flexiune.

¹⁵ LRC 1985, p. 105.

¹⁶ Pentru conceptul de *radical*, vezi LRC 1985, p. 103.

¹⁷ În ceea ce privește cuvântul flexibil, este relevantă actualizarea flectivului, *formă flexionară fără radical* neputând exista, la fel cum *formă flexionară fără flectiv* nu poate exista.

*aparține cuvântul.*¹⁸ [s.n.], adică drept purtătoarele unui sens gramatical, componente definitorii rezultate, în mod normal, din prima¹⁹ analiză posibilă și, ca atare, generală la care un astfel de cuvânt este supus.²⁰

Această realitate obiectivă motivează de ce „*cuvântul flexibil există și funcționează în limbă ca mulțime de forme*”²¹ [s.n.], constituindu-se în argumentul pentru care flexiunea devine echivalentă total cu *paradigma*,²² cei doi termeni putând fi folosiți în variație liberă: „*Mulțimea de forme sub care un cuvânt aparținând unei părți de vorbire flexibile se realizează în comunicare reprezintă flexiunea sau paradigma lui.*”²³ [s.n.]

b. În cazul cuvintelor invariabile sau neflexibile, spre deosebire de celelalte, ca notă diferențiativă, se impune, ca o primă departajare, dihotomia actualizată din punct de vedere semantic²⁴ *cuvintele-lexeme* (cuvinte care au un sens lexical²⁵) vs *cuvintele-relateme*²⁶ (cuvintele care nu au sens lexical, ci unul strict gramatical).²⁷

b.1. *Cuvintele-lexeme* reprezintă „ipostaza statică de dicționar”²⁸ care, în cadrul relației, indiferent de tipul acesteia²⁹ și indiferent de nivelul la care este plasată³⁰, *dețin disponibilitatea de a deveni termeni*, ca număr, doi și numai doi,³¹ generând sintagme binare.³²

b.2. Spre deosebire de acestea, *cuvintele-relateme*, niciodată ocupante ale unor poziții sintactice,³³ (niciodată, un cuvânt-relatem nu poate fi cuvânt-lexem, la fel cum un cuvânt-lexem nu poate fi, niciodată, un cuvânt-relatem în afara fenomenului conversiunii sau al schimbării valorii gramaticale³⁴), reprezintă ipostaza acelor cuvinte prin intermediul cărora lexemele se pot transforma în potențiali termeni ai unei relații, ca expresie a acestora, fiind purtătoarele unor sensuri gramaticale: „*Constituie componenta esențială a sintagmei, pentru*

¹⁸ DȘL 2005, p. 216.

¹⁹ Nu este relevantă, aici, o a doua delimitare a cuvântului, nici în ceea ce privește radicalul, prin departajarea afixelor derivate de tip sufix și prefix de rădăcină, nici în ceea ce privește flectivul, prin departajarea subunităților flectivale atunci când este actualizat un flectiv bimorfematic.

²⁰ LRC 1985, p. 103.

²¹ Ibidem, p. 94.

²² Tocmai din aceste motive, e recomandat să se evite sintagma „paradigmă flexionară”: „Descrierea unei *paradigme flexionare* are ca punct de plecare diviziunea fundamentală în radical și flectiv.” [s.n.] vezi, în acest sens, LRC 1985, p. 104.

²³ Ibidem p. 95.

²⁴ Sinteze de limba română 1984, p. 198.

²⁵ În aceste situații, se află acele părți de vorbire care pot fi substitute: pronumele, numerele cu valoare pronominală.

²⁶ Acestea mai sunt cunoscute, în literatura de specialitate, drept *conective*, vezi Drașoveanu 1997, pp. 226-243.

²⁷ Pentru astfel de nuanțări, *sens lexical* vs *sens gramatical*, *sens lexical exprimat direct* vs *sens lexical exprimat prin intermediere*, vezi Neamțu 2014, p. 284.

²⁸ Neamțu 2005.

²⁹ În perimetrul *gramaticii neotradiționale relaționale*, relațiile nu sunt decât de două tipuri, *coordonative* vs *subordonative*, vezi Drașoveanu 1997, p. 40, spre deosebire de alte centre în cadrul cărora sunt recunoscute și altele, vezi, în acest sens, GBLR 2010, p. 347.

³⁰ Pentru delimitarea celor două niveluri, *nivel intrapropozițional* vs *nivel interpropozițional*, vezi Drașoveanu 1997, pp. 52-58.

³¹ Nu este relevant, aici, dacă același termen al unei relații este parte componentă, adică un alt termen în cadrul altei relații diferite de prima.

³² Pentru realitatea unor *sintagme binare* în gramatica limbii române, vezi Drașoveanu 1997, pp. 35-39.

³³ Pentru *poziție sintactică*, vezi Guțu Romalo 1973, p. 41.

³⁴ Pentru acest fenomen, vezi DȘL 2005, p. 143.

*că de la ea emană calitatea de T a lexemelor.*³⁵ [s.n.] Tocmai de aceea, cuvintele-relateme numai însoțesc³⁶ reclamând³⁷ cuvinte-lexeme.³⁸

1.2.1. În ceea ce privește lexemele, se impun câteva coordonate:

a. Generalizând, la nivel de clasă, fără excepții, ca notă comună, lexemele de tip adverbe, interjecții, singurele valori morfologice neflexibile cu acest statut, se caracterizează prin imposibilitatea delimitării radicalului de flectiv, deoarece cuvântul nu poate actualiza categorii gramaticale,³⁹ manifestându-și, astfel, „indiferența morfologică” față de acestea, deci sunt *cuvinte fără paradigmă*:⁴⁰ „Dinpotrivă, cuvântul care aparține unei părți de vorbire neflexibile este lipsit de paradigmă, se manifestă deci în sistemul limbii într-o realizare unică, deci ca unitate (sau mulțime egală cu 1).”⁴¹ [s.n.]

Prezența sau absența lor, a categoriilor gramaticale, la o anumită parte de vorbire nu condiționează statutul acestora de lexem, adică „nu-l face nici mai mult, nici mai puțin lexem”, mai ales în condițiile în care, diacronic, anumite sisteme au pierdut flexiunea unor valori morfologice la care, cândva, se manifestau.⁴²

Singura restricție pe care acest „minus morfologic” o impune cuvintelor-lexeme invariabile sau neflexibile este, în mod evident, de natură sintactică, numai în subordonare și la nivel intrapropozițional: *respectivale valori morfologice exclud subordonarea prin flectivele de relație*,⁴³ oricare ar fi acestea, în calitate de Ts, în interiorul unei sintagme.

În cazul adverbilor, de exemplu, clasă de cuvinte care, cu puține excepții, se individualizează drept *determinant*,⁴⁴ nu este o noutate faptul că singurele lor modalități de relaționare sunt prepoziția și aderența,⁴⁵ cele două fiind în raport de disjuncție logică (*Va sosi mâine și nu știu unde să-l aștept. comp. cu Ziarul de mâine, Libertatea românilor, se va livra gratuit în toată țara.*).

Spre deosebire de adverbe și interjecții, un substantival,⁴⁶ tocmai pentru că actualizează categoria gramaticală a cazului, deținând, astfel, un „plus morfologic”, manifestă disponibilitatea subordonării și prin intermediul acestuia, atunci când respectiva parte de vorbire apare în absența prepoziției într-o poziție sintactică structurală.⁴⁷ (*Biletul colegei mele nu a fost găsit în sala în care spusese că l-ar fi pierdut. comp. cu Biletul de la colega mea nu l-am primit decât săptămâna trecută.*)

³⁵ Drașoveanu 1997, p. 36.

³⁶ Ibidem pp. 226-243.

³⁷ În această lucrare, nu este relevant tipul cuvântului reclamat și nici tipul regimului impus cuvântului reclamat.

³⁸ Pentru detalii în această direcție, clase de cuvinte reclamate, categorii gramaticale impuse, tipologia conectivelor, vezi Drașoveanu 1997, pp. 226-243.

³⁹ Nu intrăm în discuția polemică din jurul categoriei intensității adverbilor din limba română.

⁴⁰ LRC 1985, p. 95.

⁴¹ Idem.

⁴² În acest sens, un bun exemplu este limba engleză în ceea ce privește, de exemplu, adjectivul, parte de vorbire care, în engleza veche, se caracteriza prin flexiune în raport cu genul, numărul și cazul, dar care, astăzi, și-a pierdut flexiunea cu privire la cele trei categorii amintite.

⁴³ Pentru conceptul de *flectiv de relație*, vezi Drașoveanu 1997, p. 29.

⁴⁴ În calitate de parte de vorbire cu funcție sintactică sau cu statut de Ts pe lângă o altă parte de vorbire cu statut de Tr.

⁴⁵ Adrian Chircu 2007, p. 30. Vezi, în aceeași direcție, și Neamțu 2014, p. 396.

⁴⁶ Prin *substantival*, înțelegem substantive, orice cuvânt substantivizat, precum și pronumele în calitate de substitut, și numeralul cu valoare pronominală, vezi Drașoveanu 1997, p. 21, subnota 2.

⁴⁷ Pentru opoziția *poziție structurală* vs *poziție nestructurală*, vezi Neamțu 2005.

b. Particularizând, în cadrul anumitor clase acceptate drept flexibile sau variabile, *există lexeme despre care se afirmă că sunt invariabile*. Acceptând variația liberă a termenilor, așa cum apare ea în gramatici, deducem că aceste cuvinte sunt și.... neflexibile, deci fără posibilitatea de materialializare sau de actualizare a categoriilor gramaticale.

2. Cu toate acestea, în ciuda asimilării totale a lui invariabil lui neflexibil și a lui variabil lui flexibil, în unele tratate de gramatică, termenul de invariabilitate se prezintă diferit: „*E de la sine înțeles că nu toate felurile de pronume au forme variabile în funcție de toate aceste categorii morfologice (autorii se referă la gen, număr, caz, persoană). De exemplu, unele pronume sunt complet invariabile (ce, ceva, nimic), altele sunt indiferente față de categoria numărului (cine, nimeni), altele sunt invariabile din punctul de vedere al genului, ca de exemplu, pronumele personale de persoana I, II, pronume reflexive, multe dintre pronumele nehotărâte.*”⁴⁸ [s.n.]

Din afirmația de mai sus, pot fi deduse următoarele: pe de o parte, unele lexeme sunt *complet invariabile* în raport cu toate categoriile pe care clasa din care fac parte, la modul general, le actualizează, pe de altă parte, unele lexeme sunt *invariabile în raport numai cu o categorie sau două categorii din totalul de categorii pe care clasa din care fac parte, la modul general, le actualizează*.

Odată acceptat faptul că invariabil este implicit și neflexibil, ridicăm problema dacă, în ambele situații, de fapt, cele două concepte sunt, cu adevărat, asimilabile total, putând fi folosite în variație liberă, mai exact, dacă valorile morfologice considerate invariabile sunt, totuși, și... neflexibile.

În acest sens, considerăm că părțile de vorbire flexibile și neflexibile cu statut de lexeme trebuie delimitate în felul următor:

(1) În cadrul cuvintelor flexibile, la nivel de clasă, oricare ar fi partea de vorbire reprezentată, apar trei situații majore:

a. Un cuvânt poate prezenta variabilitate din punctul de vedere al tuturor categoriilor gramaticale pe care le actualizează. Acest principiu presupune că toate categoriile gramaticale specifice respectivei valori morfologice apar ca opoziții marcate⁴⁹ cel puțin o dată în paradigma cuvântului respectiv, deci un conținut diferit care actualizează, cel puțin o dată, o formă diferită: de exemplu, **acesta** vs **acestuia** vs **acesteia**; **aceștia** vs **acestora**.

b. Un cuvânt poate prezenta variabilitate numai din punctul de vedere al unei sau al două categorii gramaticale dintr-un total mai mare de doi: numai o categorie sau numai două dintr-un număr mai mare de doi se actualizează în afara oricărei opoziții, nici marcate, nici nemarcate, (deci nici măcar o dată nu se realizează nicio opoziție) opozantul lipsind: de exemplu, pronumele interogative-relative sau negative⁵⁰ - **cine** vs **cui**, **nimeni** vs **nimănui**, în ceea ce privește numărul și genul (cunosc numai singularul, iar, în raport cu genul, numai masculinul, implicit, și neutru⁵¹).⁵²

⁴⁸ Bărbuță, Cicală, Constantinovici, Cotelnici, Dîrul 2001, p. 121.

⁴⁹ Pentru antinomia *oposiție marcată* vs *oposiție nemarcată*, vezi Toșa 1983, p. 161.

⁵⁰ Aceste pronume nu cunosc și varianta de adjective proominale, aidică ele apar, în sistem, exclusiv ca pronume, vezi GBLR 2010, pp. 268-286

⁵¹ Pentru acceptarea neutruului ca al treilea membru al categoriei genului în clasa pronomelor, vezi Neamțu 2014, pp. 445-447.

⁵² GALR 2005, pp. 268-286.

c. Un cuvânt nu poate prezenta variabilitate din punctul de vedere al niciunei categorii gramaticale specifice clasei din care respectivul lexem face parte. În acest perimetru, se delimitează alte două situații:

c.1. Acest principiu presupune că niciuna dintre categoriile gramaticale nu se actualizează sub forma opozițiilor marcate, ci se află în situații în care opozițiile sunt nemarcate, deci un conținut diferit care actualizează aceeași formă indiferent de context: de exemplu, anumite adjective propriu-zise⁵³ - *om cumsecade* vs *omului cumsecade*, *oameni cumsecade* vs *oamenilor cumsecade*; *fată cumsecade* vs *fetei cumsecade*, *fete cumsecade* vs *fetelor cumsecade*.

c.2. Acest principiu presupune că niciuna dintre categoriile gramaticale nu se actualizează sub forma niciunei opoziții, nici marcate, nici nemarcate, opozantul lipsind: de exemplu, anumite adjective pronominale nehotărâte, *niște*,⁵⁴ sau anumite pronume interogative-relative, de exemplu, *ce*.⁵⁵

(2) În cadrul cuvintelor neflexibile, cu statut de lexeme, deci adverbele și interjecțiile, la nivel de clasă, apare exclusiv numai o situație:

a. Cuvântul neflexibil, indiferent de poziția pe care o ocupă în lanț (indiferent de statutul de Tr sau de Ts), în cadrul unei sintagme subordonative intrapropoziționale, tocmai prin faptul că manifestă „toleranță” la categoriile gramaticale, actualizează o unică formă, fără niciun fel de posibilitate de „variație” în planul conținutului.

3. Analizând aceste noi coordonate în perimetrul nostru de lucru, susținem că cele două concepte nu pot fi asimilabile total din următoarele motive:

a. Termenul invariabil, pentru valorile morfologice încadrate și încadrabile la părți de vorbire flexibile trebuie obligatoriu departajat, propunând opoziția *invariabilitate parțială* vs *invariabilitate totală*. Respectiva antinomie, în cazul valorilor morfologice neflexibile, nu și-ar găsi locul, dat fiind faptul că toate sunt exclusiv invariabile total. În aceste condiții, ne rămâne de acceptat faptul că *numai un cuvânt invariabil total este implicit și neflexibil, la fel cum un cuvânt neflexibil este implicit și invariabil total*.

a.1. Invariabilitatea, indiferent de tipologie, presupune o notă comună: actualizarea unei forme identice. Nuanțările suplimentare, dar necesare propuse termenului de invariabilitate, *parțial* vs *total*, deci *invariabilitate parțială* vs *invariabilitate totală*, sunt condiționate de valorile morfologice și, implicit, de categoriile pe care acestea le pot manifesta și la care ne raportăm:

a.1.1. Un cuvânt cu *invariabilitate parțială* păstrează aceeași formă în raport cu una sau cu două categorii, niciodată, cu toate cele pe care cuvântul în cauză le poate actualiza, de aceea numărul categoriilor față de care se manifestă invariabilitatea parțială este mai mic decât numărul total de categorii pe care cuvântul le deține.

Apar numai două contexte:

⁵³ Ibidem pp. 151-153.

⁵⁴ Pentru dovada faptului că adjectivul ponominal nehotărât *niște* cunoaște exclusiv o formă de NAc, numai singularul, numai masculinul și neutru, vezi Neamțu 2007, p. 70.

⁵⁵ Pronumele interogativ-relativ *ce* actualizează numai singularul, numai NAc, numai masculinul și neutru, vezi, în acest sens, Gruică 2007, pp. 72-73.

(1) Invariabilitatea parțială se manifestă în situația în care numai o categorie/două categorii dintr-un număr mai mare de doi se actualizează sub forma opozițiilor nemarcate, conținutul putând varia în funcție de context.

(2) Invariabilitatea parțială se manifestă în situația în care numai o categorie/două categorii dintr-un număr mai mare de doi se actualizează în afara oricărui tip de opoziție, nici marcată, nici nemarcată, context în care opozantul lipsește, conținutul nemaiputând varia în funcție de context.

Situația „morfologică” a unui cuvânt care prezintă invariabilitate parțială trebuie să fie certă: cuvântul are flectiv, cuvântul actualizează toate categoriile gramaticale specifice clasei din care face parte. Odată cu acceptarea faptului că limba română este una sincretică,⁵⁶ trebuie confirmat și faptul că, în acea unitate flectivală sau subunitate flectivală, se vor actualiza nu numai categoriile care se manifestă sub forma unor opoziții marcate, ci și acelea ale căror opoziții rămân nemarcate.

a.1.2. Un cuvânt cu *invariabilitate totală* păstrează aceeași formă în raport cu toate categoriile pe care acea parte de vorbire le poate actualiza, de aceea numărul categoriilor față de care se manifestă invariabilitatea totală este același cu numărul total de categorii pe care cuvântul le deține.

Apar numai două contexte:

(1) Invariabilitatea totală se manifestă în situația în care toate categoriile specifice respectivei părți de vorbire se actualizează sub forma opozițiilor nemarcate, conținutul variind în funcție de context.

(2) Invariabilitatea totală se manifestă în situația în care toate categoriile specifice respectivei părți de vorbire se actualizează în afara oricărui tip de opoziție, nici marcată, nici nemarcată, context în care opozantul lipsește, conținutul nemaiputând varia.

b. Numai invariabilitatea totală a anumitor lexeme din cadrul claselor lexico-gramaticale flexibile poate duce la neflexibilitate, deci absența flexiunii, de aici, absența flectivului, spre deosebire de invariabilitatea parțială care, chiar dacă impune aceeași formă pentru manifestarea membrilor unei anumite categorii gramaticale, actualizează flectiv.

În această direcție, s-au exprimat anumiți autori care pun sub semnul întrebării „funcționalitatea” sau relevanța unui posibil flectiv în cazul anumitor adjective calificative, de exemplu, considerate invariabile și care se află în condițiile unor opoziții nemarcate: „*Desinența poate indica – în mod relativ – categoriile gramaticale de gen, număr și caz la adjectivele curent variabile, care, adică au cel puțin două forme flexionare pentru aceste categorii gramaticale. Este evident că la adjectivele numit curent invariabile pentru că au o singură desinență la ambele genuri și numere și la toate cazurile, desinența nu poate indica nici măcar relativ categoriile de gen, număr, caz.*”⁵⁷ [s.n.] sau „*care nu-și modifică structura morfemică după genul, numărul și cazul termenului regent.*”⁵⁸ [s.n.]

c. Clasificarea cuvintelor, în limba română, ținând cont de criteriul morfologic, poate păstra *opoziția cuvinte flexibile vs cuvinte neflexibile*, nota diferențiativă impunându-se de la sine – cuvinte cu flectiv vs cuvinte fără flectiv. Mai mult decât atât, departajarea poate

⁵⁶ Pentru accepțiunile conceptului de *sincretism*, în lucrarea de față, utilizând sensul de actualizarea a mai mult de o categorie gramaticală în cadrul unei unități sau subunități flectivale, vezi DȘL 2005, p.479.

⁵⁷ Dimitriu 1999, p. 100.

⁵⁸ Iacob 2002, p. 112.

continua: *cuvinte flexibile cu variabilitate totală* vs *cuvinte flexibile cu variabilitate parțială*, în cazul ultimelor, putând afirma și că sunt cuvinte cu invariabilitate parțială; întotdeauna, *cuvinte neflexibile cu invariabilitate totală*.

d. Luând toate aceste coordonate în considerare, în cadrul sistemului românesc, în ceea ce privește cuvintele cu statut de lexeme, din punct de vedere morfologic, pot fi propuse următoarele dihotomii: cuplurile *variabilitate parțială* vs *invariabilitate parțială*; *variabilitate totală* vs *invariabilitate totală*.

Concluzii:

În limba română, conceptele invariabil și neflexibil nu pot fi asimilabile total, deci nu pot fi folosite în variație liberă. De fapt, numai invariabilitatea totală a unui cuvânt cu statut de lexem generează și neflexibilitatea respectivului cuvânt, departajarea radical vs flectiv fiind anulată. În această situație, nu sunt numai adverbele și interjecțiile, cuvinte în mod cert neflexibile, deci invariabile total, ci și alte lexeme care fac parte din clase lexico-gramaticale flexibile.

BIBLIOGRAPHY

Bărbuță, Cicală, Constantinovici, Cotelnic, Dîrul, 2001 – Ion Bărbuță, Armenia Cicală, Elena Constantinovici, Teodor Cotelnic, Alexandru Dîrul, *Gramatica uzuală a limbii române*, Editura Litera, Chișinău.

Chircu, 2007 – Adrian Chircu, *Aderența în sintaxa limbii române*, în Studii lingvistice. Omagiu profesoarei Gabriela Pană Dindelegan la aniversare, Editura Universității din București, București, pp. 29-36.

Dimitriu, 1999 – Corneliu Dimitriu, *Tratat de gramatică a limbii române. I. Morfologia*, Institutul European, Iași.

Drașoveanu, 1997 – D.D. Drașoveanu, *Teze și antiteze în sintaxa limbii române*, Editura Clusium, Cluj-Napoca.

DȘL, 2005 – *Dicționar de științe ale limbii*, Editura Nemira, București.

GALR, 2005 – *Gramatica limbii române*, Vol. I, *Cuvântul*, Editura Academiei Române, București.

GBLR, 2010 – *Gramatica de bază a limbii române*, coord. Gabriela Pană Dindelegan, Editura Univers Enciclopedic Gold, București.

Gruică, 2007 – G. Gruică, *Gramatică normativă 77 de întrebări/77 de răspunsuri*, Ediția a IV-a, revăzută și adăugită, Editura Paralela 45, Pitești.

Guțu Romalo, 1973 – Valeria Guțu Romalo, *Sintaxa limbii române. Probleme și interpretări*, Editura Didactică și Pedagogică, București.

Iacob, 2002 – Niculina Iacob, *Morfologia limbii române – Partea I*, Editura Universității „Ștefan cel Mare”, Suceava.

Iordan, Robu, 1978 – Iorgu Iordan, Vladimir Robu, *Limba română contemporană*, Editura Didactică și Pedagogică, București.

Irimia, 1997 – Dumitru Irimia, *Gramatica limbii române*, Editura Polirom, Iași.

LRC, 1985 – *Limba română contemporană. Fonetica. Fonologia. Morfologia*, coord. Ion Coteanu, ediție revizuită și adăugită, Editura Didactică și Pedagogică, București.

Neamțu, 2005 – G.G. Neamțu, *Curs de limbă română contemporană, Sintaxă*, ținut la Facultatea de Litere, Universitatea „Babeș-Bolyai”, între anii 2005 și 2006.

Neamțu, 2007 – G.G. Neamțu, *Teoria și practica analizei gramaticale. Distincții și... distincții* (cu trei seturi de grile rezolvate și comentate), Ediția a II-a revăzută, adăugită și îmbunătățită, Editura Paralela 45, Pitești.

Neamțu, 2014 – G.G. Neamțu, *Studii și articole gramaticale*, Editura Napoca Nova, Cluj-Napoca.

Sinteze de limba română, 1987 – *Sinteze de limba română*, coord. Theodor Hristea, Editura Albatros, București.

SMLRC, 1967 – Iorgu Iordan, Valeria Guțu Romalo, Alexandru Niculescu, *Structura morfologică a limbii române contemporane*, Editura Științifică, București.

Toma, 1996 – Ion Toma, *Limba română contemporană. Privire generală*, Editura Niculescu, București.

Toșa, 1983 – Alexandru Toșa, *Elemente de morfologie*, Editura Științifică și Enciclopedică, București.

Zdrenghea, 1970 – Mircea Zdrenghea, *Limba română contemporană – morfologia* (curs litografiat), Cluj-Napoca.

THE DANCE UTOPIA- THE FATE OF THE RYTHM

Florentina Gabriela Stroe (Didin)

Phd Student, University of Pitești

Abstract: Liviu Rebreanu, through his artistic genius, will translate life through a fierce and indissoluble battle between the crushing forces. Starting from the vast array of the novel „Ion”, highlighting the dramatized balance of the destinies which are unable to evade from the tragic existance, advancing to the hallucinatory tragedy of conscience in „Pădurea Spânzuraților”, traveling in the imaginary world of the novel Adam and Eve to the memorable novel Ciulendra, Liviu Rebreanu is always interested in deciphering the fate of individuals.

Key words: dance, utopia, delirium, fate, conscience

Liviu Rebreanu, prin geniul său artistic, va traduce viața într-o luptă aprigă și indisolubilă a măcinărilor de forțe. Pornind de la vastul tablou din *Ion*, evidențiind echilibrul dramatizat al destinelor aflate în imposibilitatea de a se sustrage din tragic, avansând la *halucinanta tragedie de conștiință din Pădurea Spânzuraților*¹, călătorind în lumea imaginară a romanului *Adam și Eva* și până la memorabilul roman *Ciulendra*, Liviu Rebreanu este permanent interesat de descifrarea destinului indivizilor.

Romanul *Ciulendra* apare în anul 1927, an în care Liviu Rebreanu este reales președinte al Societății Scriitorilor. Epoca ce a urmat, a fost înfloritoare, romanul românesc cunoscând în această perioadă o deosebită complexitate din punct de vedere a creației artistice. Acum se înalță impunător romanul rebrenian. După cum remarcă Massis *trecerea de la personal la obiectiv, de la individual la uman, de la autobiografia realului la autobiografia posibilului*² sunt calitățile unui adevărat romancier, atribute desăvârșite în sfera creației lui Liviu Rebreanu.

În romanele lui sale, *se joacă drama multiplicată a existenței, interceptată de un spirit centralizator*,³ dar cu ajutorul unor procedee distincte de la un roman la altul. Dacă în *Pădurea Spânzuraților*, pe fondul aceluiași realism din *Ion* se va îmbrăca procedeul analismului unei psihoze ce va duce la disoluție, utilizând și procedee dostoevskiene. În *Adam și Eva*, Liviu Rebreanu va reface perechea primordială prin ascensiunea psihică în domeniul fantasticului; în *Ciuleandra* scriitorul va pătrunde în psihoza organică a unui suflet aflat în regres.

După rostogolirea halucinantă întreprinsă în conștiința lui Apostol Bologa din *Pădurea Spânzuraților* și călătoria atemporală în universul mental al lui Toma Novac din *Adam și Eva* sălășluim acum în obsesia sufletească a lui Puiu Faranga din *Ciuleandra*.

Romanul *Ciuleandra* poate fi lesne considerat inovator din punct de vedere a intruziunii în umbra ascunsă a psihicului uman. Acest mic roman rebrenian trebuie citit, așa cum propunea Mircea Zăciu, *drept analiza unui eu infantil, deci imatur*⁴, anulându-se ideea unei iubiri transformate în ură.

¹ Pompiliu Constantinescu, *Romanul românesc interbelic*, Ed. Minerva, București, p.44

² Massis, apud Paul Dugneanu, *Liviu Rebreanu*, Ed. Eminescu, (Bibl. critică), București, 1987, p.131

³ Paul Dugneanu, op. cit, p. 135

⁴ Liviu Malița, Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu (coord.), *Dicționarul esențial al scriitorilor români*, Ed. Albatros, București, 2000, p. 715

Astfel, micul roman al lui Puiu Faranga devine o creație ce excelează în analiza psihologică, a unor porniri criminale determinate ereditar. Acesta este un roman ce nu se diferențiază, din punct de vedere a esenței sale, de celelalte romane de factură psihologică ale lui Liviu Rebreanu, dar se constată înnoirea preocupării autorului din punct de vedere a tematicii alese, manifestându-și seriozitatea pentru psihologismul cazului ales. *Ciuleandra* va întâlni diverse opinii și critici literare în momentul publicării ei.

Eugen Lovinescu, de pildă, afirmă: *Micul roman (...) are aerul unui experimentări psihologice, artificial înjghebată, deși elegant tratată, în care puternicul simț realist al scriitorului nu biruie decât în Andrei Leahu, gardianul bolnavului și în mama Mădălinei ce vrea să exploateze moartea fiicei sale*⁵, manifestându-și opinia față de apropierea lui Liviu Rebreanu de zona psihologiei umane.

Perpessicius afirmă la rândul său, faptul că romanul dispută *un caz de obsesie sufletească*.⁶ Tot el afirmă și faptul că arta romancierului este îmbogățită cu o rară *virtuozitate a dozării misterului*⁷ atribuit al marilor opere literare *în care viața se desfășoară, între umbră și lumină*.⁸ Centrală pentru Perpessicius este enigma, reprezentată de uciderea Mădălinei. Această necunoscută a romanului se transformă printr-o modalitate de coborâre în neant și amplificare a misterului.

Al. Piru afirma: *E de remarcat, însă, că Liviu Rebreanu a fost totdeauna preocupat de natura obsesională a procesului de gândire – aceasta caracterizându-se prin faptul că – nu e continuă și lineară, ci procedează prin aglomerări și salturi*.⁹

Ciuleandra, în ciuda criticilor mai mult sau mai puțin virulente, a trecut foarte repede hotarele țării, fiind tradusă în franceză, italiană, portugheză; și chiar ecranizată încă din timpul vieții lui Liviu Rebreanu. Romanul este comparabil cu opera lui Zola *La bête humaine* repetându-se oarecum cazul lui Lantier din punct de vedere al faptului că Puiu Faranga s-a născut cu instincte criminale. De asemenea, tema împrosfătării sângelui obosit al familiei aristocratice poate fi întâlnită și în romanului lui Mihail Sadoveanu, *Venea o Moară pe Siret*, apărut în anul 1925, deci cu doi ani înainte de apariția romanului *Ciuleandra*.

Liviu Rebreanu își demonstrează capacitățile de prozator modern cu ajutorul romanului *Ciuleandra*, interesat fiind de zone profunde ale gândirii. Romanul evidențiază un analist tenace, al proceselor minuțioase dezvoltate de psihicul uman, dar în același timp este și un observator sever al pasiunilor și obsesiilor abisale ce se manifestă atât în adâncul cât și în interiorul conștiinței. Autorul nostru este capabil să sălășluiască la limita periculoasă a declanșării nebuniei, la granița destinului cu moartea.

Instinctele, atât de îndrăgite de Rebreanu, se dezvoltă libere în paginile romanului: (...) *mi-e mai dragă Ciuleandra, fiindcă în ea sunt instincte (...). În orice caz, pentru mine creația este mult ai dureroasă decât agreabilă. Ciuleandra asta, pentru mine, e o operă în care se exprimă și se clarifică o taină sufletească mare, e cazul des repetat al iubirii. (...) Tratat simplu, direct, fără complicații, poate să nu mulțumească pe amatorii de acțiuni întortocheate și haletante; dar eu așa am simțit-o (...). Dar acuma toate în zadar! Ciuleandra s-a născut și e cum e. Mi-e dragă pentru că durerile nașterii ei au fost grele*.¹⁰ Impulsul născut din instinct devine declanșatorul forțelor ascunse în subconștient, automatizate de fraza repetitiv –obsesivă *Taci!...Taci!...Taci!...*¹¹

⁵ Eugen Lovinescu, *Evoluția prozei epice*, Ed. Ancora, București, 1928, p.373.

⁶ Perpessicius, „Ciuleandra”, în *Mențiuni Critice*, II, Fundația pentru literatură și artă, București, 1934, p. 71

⁷ op. cit., p. 73

⁸ op. cit., p. 75

⁹ Al. Piru, *Liviu Rebreanu*, Ed. Tineretului, 1965, p.67-68

¹⁰ Liviu Rebreanu, în postfața romanului *Ciuleandra*, Ed. Eminescu, București, 1985

¹¹ Liviu Rebreanu, *Ciuleandra*, Ed. Eminescu, București, p. 171.

Romanul se deschide apoteotic, prin imaginea unei crime morbide, comisă de Puiu Faranga, singurul vlăstar aristocratic al lui Policarp Faranga. Acest act macabru, nepremeditat, moartea soției perfecte, Mădălina, reactualizează vechea obsesie a lui Liviu Rebreanu pentru moartea violentă, prin sugrumare. De fapt, moartea personajelor lui Liviu Rebreanu, reactualizează obsesia morții. Puiu Faranga își sugrumă soția într-un spațiu plin de imagini obsedante, ce par să completeze actul ucigaș. Refuzul Mădălinei de a lupta pentru viață, corpul lasciv întins pe sofa, *degetele și le înfipse în gâtul ei plin și alb parca-ar fi vrut să înăbușe un răspuns de care se temea*.¹²

Acestă legătură subtilă între moarte și eros, trupuri ce se zvârcolesc în îmbrățișare, genunchi care apasă, frânturi de cuvinte repetate inconștient, acestea sunt elementele unei ființe a cărei existență freamătă, proiectându-se spre ținta neperceptibilă a vieții, moartea. Cheia cărții stă în acest automatism verbal al lui Puiu Faranga *Taci!...Taci!...Taci!...*¹³, acest glas uscat, sleit de elementul umanitar al lucidității, deși tinde să acopere geamătul Mădălinei, aflată în agonie, reprimă în tot acest timp luciditatea ce se ridică în planul conștiinței ucigașului. În același timp, automatismul verbal reprimă mantia cenușie a nebuniei ce cucerește terenul incert al psihicului lui Puiu Faranga.

Autorul menține aici perspectiva unui martor exterior, specifică pentru Rebreanu, în momentele cruciale, perspectivă ce devine nefiresc de precisă și de literară. După ce a strâns-o de gât pe Mădălina, Puiu Faranga își vede chipul în oglindă *un tânăr cu părul negru, vâlvoi, cu figura rasă, fină, ovală și răvășită, cu ochii rătăciți, îmbrăcat în frac, dar cu manșetele ieșite din mâneci, cu plastronul frământat și o aripă a gulerului ridicată până la ureche (...). Tresări când își recunosc chipul în oglindă*.¹⁴

Transferul de sensuri, gesturile ambigue, elimină orice îndoială. Crima este săvârșită prin dezlănțuirea tuturor simțurilor orientate într-o singură direcție, cea a tumultului ființei soției sale, tumult nedistrus de atmosfera aristocratică în care a fost educată de mătușa Matilda, cea care a și adoptat-o până la căsătoria cu Puiu. Odată instaurat momentul de luciditate, monstruoasa scenă a morții ni se dezvăluie cu înregistrarea rece și obiectivă a autorului. Puiu Faranga este brusc izbit de imaginea cruntă a scenei morții *două globuri albe, sticloase, aproape ieșite din orbite, cu o fină rețea de vinișoare roșii, încercuind o pată rotundă, albastră – viorie: ochii ei înmărmuriți într-o lucire de spaimă neînsemnată*.¹⁵

Acestă descriere tehnică, mașinală, fără a fi neglijat de romancier nici cel mai mic detaliu, este macabră, înfiorătoare, de nesuportat. Sunetele uscate, horcăitul victimei și privirea acesteia, acea prăbușire, urmată de trezirea din coșmar, starea de confuzie *după un întuneric mare*,¹⁶ izbesc violent conștiința lui Puiu Faranga, lăsându-l în incertitudinea violentei crime pe care a comis-o.

Și îndată parcă și-ar fi recăpătat brusc vederea.¹⁷ Antropomorfizarea obiectelor din jur, se concretizează în încercarea romancierului de a prefigura stările morale, succesive momentului crimei. Fiori reci de natură morală trezesc în mai tânărul Faranga sentimente de frică, de angoasă. Tăcerea, liniștea funebră, sporesc realitatea, aceea de a fi ucis un om. Puiu Faranga speră *să nu trebuiască a înțelege prea curând- fapta ce i se răsucesce în suflet ca un pumnal*¹⁸. Această tăcere așează incertitudinea lucrurilor *într-un somn profund*¹⁹, confruntându-l pe Puiu cu singura realitate.

¹²Liviu Rebreanu, *Ciuleandra*, Ed. Eminescu, București, 1985 p.172

¹³ op. cit. p.235

¹⁴ op cit. p. 173

¹⁵ Liviu Rebreanu, *Ciuleandra*, Ed. Eminescu, București, 1985 p. 171

¹⁶ op. cit. p.172

¹⁷ op cit. p.171

¹⁸ ibidem

¹⁹ op.cit. p.174

Descrierea este extrem de minuțioasă. Lumina celor două becuri din încăperea, îl readuc pe Puiu la realitate. Pare a fi aceeași lumină întâlnită în *Pădurea Spânzuraților*, fărămă de luciditate menită să deschidă granițele orizontului crud. Abia atunci tânărul Faranga înfruntă adevărul frust: *Avu simultan toate certitudinile: că trăiește și că e moartă, că a ucis-o și că n-a ucis-o, că nu s-a întâmplat nimic și că s-a sfârșit tot.*²⁰ Pentru eroul romanului nostru acesta este un eveniment – revelație: *Spaima că a stins o viață omenească i se răsucea în suflet ca un pumnal (...) iar liniștea dimprejur îl sugruma.*²¹ Relația aceasta antagonică dintre Puiu Faranga, ucigașul, și Puiu Faranga, victima degenerescenței sângelui său, aristocratic, declanșează trăirea mentală a trecutului, ce se va împleti de acum cu planul obiectiv, real, pe tot parcursul romanului: *Se pomeni deodată cu o întrebare înfricoșătoare ... întrebarea îi aprinse în suflet o flacără albă în jurul căreia se înșiruiră gândurile vieții lui.*²²

Deși autorul pare să fi dezvăluit toate momentele cheie și declanșatoare ale cărții, acestea revin condensate în obsesia jocului Ciuleandra. Dansul popular se manifestă ca o expresie a vitalității, nemanifestată în Puiu, dar totuși atât de clocotitoare în Mădălina. Această fascinație a dansului popular Ciuleandra, exercitată asupra eroului, dezvăluie violența artistică – manifestată în pași de dans. *Așa pe loc câteva minute, nu știu cât timp, în același ritm nebunesc, flăcăi și fete se frământă, tremură, tropăie. De câteva ori clocotul de patimă e străpuns de chiote prelungi, tăsnite parcă din străvechimea vremurilor, sau de vreun țipăt de fată cu sânii aprinși de strânsoare... Și așa, jocul pare că va continua până ce toți jucătorii își vor topi sufletele într-o supremă înflăcărare de pasiune dezlănțuită.*²³

Lucian Raicu este de părere că felul în care Puiu Faranga înnebunește este adevărata temă a romanului. *Cum se desfășoară acest proces, cum înnebunește Puiu Faranga după crimă, aceasta e problema adevărată a cărții, cealaltă – (...) reală, desigur, rămâne totuși pe un plan secundar.*²⁴ Latura de un real interes a romanului Ciuleandra este cea care vizează jocul, vitalitatea lui și primejdia pe care o generează pentru un suflet aflat în dezagregare așa cum este Puiu Faranga. Tema aflată în strânsă legătură – schimbarea petrecută în conștiința morală a lui Puiu Faranga, aduce cu sine schimbarea ușoară a tonalității, prozatorul introducând și note ușor parodice în prezentarea vieții cotidiene.

În momentul internării, pentru a scăpa de acuzația de crimă, apare în Faranga, neraționala dorință de a retrăi aievea clipele de fulgerătoare iubire pentru țărăncuța din satul Vărzari, Mădălina, urbanizată și devenită soția lui. Această reactivare apare însoțită de obsesiva melodie, Ciuleandra. Vitalitatea dansului acoperă și învăluie totodată axa imposibilă a gândirii tânărului Faranga. Această aglomerare de gânduri și trăiri are drept rezultat disoluția psihicului său bolnav. Accentul cade pe invazia inconștientă a nebuniei ce-l cuprinde pe erou, remușcarea crescând dincolo de granițele suportabilului, învăluind cu pulberea sa întregul unei vieți dezordonate, guvernată de o conștiință instabilă.

*Amplu și adânc zugrăvită, psihoza lui Puiu Faranga rămâne însă factice motivată prin datele ei melodramatice. Tot aici remarcăm și similitudinea mecanismului psihologic repetat de Rebreanu în structura a două dintre personajele sale; după cum semn al fatalității, Bologa e urmărit de obsesia spânzurătorii (...), tot astfel Faranga e captat de demnă prin obsesia (e drept esențială și mai intensă) dansului jucat cu Mădălina*²⁵.

Pagini impresionante, realizate printr-o misterioasă și tulburătoare manifestare, sunt cele care dezvoltă în interiorul lor motivul Ciuleandra. Aceste pagini străbat nestingerite lumea închistată în filele romanului, pentru a stabili în termenii scopului pentru care au fost plătuite,

²⁰ op.cit. p.173

²¹ Liviu Rebreanu, *Ciuleandra*, Ed. Eminescu, București, 1985, p. 173

²² op. cit. p.182

²³ op. cit. p. 235

²⁴ Lucian Raicu, *Liviu Rebreanu*, E.P.L., București, 1967, p. 186

²⁵ Pompiliu Constantinescu, *Romanul românesc interbelic*, Ed. Minerva, București, 1977, p.47.

obsesia eroului criminal, astfel încât să figureze un mit al existenței însăși, dogorătoare și rece, nemuritoare și cu sugestii de moarte, frenetică și obiectivă, elementară și spiritualizantă, încrezătoare și tragică, ademenitoare și primejdioasă, oarbă în mișcarea ei și totodată pătrunsă de elanuri ascendente, viața într-un cuvânt²⁶, așa cum pătrunde ea în literatura noastră, prin ochii și talentul narativ al lui Liviu Rebreanu.

Episodul în care tânărul Faranga, măcinat de conștiință, trece în biroul ceremoniosului său tată, este esențial pentru evidențierea condiției sociale a lui Puiu Faranga, cât și pentru reliefarea spiritului clasei aristocratice. Modul în care o faptă macabră este aplanată, învăluită în aburii copleșitori ai protecției paterne, manifestată față de vlăstarul aristocratic aflat la marginea prăpastiei.

Călăul se transformă acum în victimă, o victimă a momentelor de rătăcire. Victima reală este aruncată într-un total dezinteres. Detaliile se pierd în aria preocupării familiei pentru unicul și prețiosul lor urmaș. Putem remarca aici, prin abundența mișcărilor searbăde, reci ale personajelor, atitudinea pe care Liviu Rebreanu o îmbrățișează în roman față de personajele sale, aceea de ușor dispreț față de burghezia autohtonă. Se aplică acum principiul economiei naratoriale.

Autorul nu se pierde în detalii inutile. Evidențiază dorința aprigă a bătrânului Policarp Faranga de a rămâne mai departe un aristocrat respectabil, dorință dezvoltată de-a lungul generațiilor excesiv formalizate, ducând în cele din urmă la devitalizarea neamului și la dezechilibrul psihic suferit de fiul său.

Chestiunea nu e văzută în adâncile ei implicații – în spiritul, să zicem, al dramei Jocul Ielelor de Camil Petrescu, unde prin Gelu Ruscanu și prin ministrul (tot de justiție!) Sinești se dezbătuse ceva asemănător (...) – privind raportul dintre necesitate și adevăr – Rebreanu nu insistă, căutând să iasă mai repede din oceanul acestor probleme complicate la o suprafață schematic – netedă, spre a-și urmări propriile obsesii, altele, fără îndoială²⁷.

Ciuleandra pare a fi romanul care nu dezvoltă doar un caz psihologic de nebunie, ea analizează mai curând *chestiunea autenticității ființei umane*²⁸. Din punct de vedere a problematicei filozofice moderne, Nicolae Manolescu afirma: *Puiu Faranga e criminal, așa cum e și Mersault, al lui Camus, fără conștiința crimei... El își pierde mințile căpătând această conștiință. Romanul dezvăluie magistral procesul, scoțând lucrurile din planul curatei justificări psihologice (nebunia nu provine din remușcare sau din suferințe).*²⁹ *Ciuleandra* definește sentimente contradictorii care îl animau pe Rebreanu în epoca respectivă; dar și dezamăgirea și dezgustul în fața spectacolului oferit de clasele dominante în Vechea Românie. De aici și studiul degenerescenței biologice în *Ciuleandra*, care pune în lumină o *psihopatologie socială și încearcă un sondaj al lumii abisale*³⁰.

Pretextul romanului se găsește în realitate, în dansul popular românesc *Ciuleanda*, pe care Puiu Faranga l-a jucat în satul natal al Mădălinei, Vărzari. Toponimia satelor teleormănene l-a animat pe Rebreanu în zăgrăvirea mediului acțiunii, model pe care autorul l-a avut la dispoziția sa prin faptul că a locuit în această zonă, la Valea Mare, lângă Pitești. În *Ciuleandra* întâlnim două procedee: unul al relatării obiective, biografia familiei Faranga; iar un altul modern: reprezentat de intruziunea, prin imaginație, în sfera unei lumi ascunse, psihicul uman.

Întâlnirea eroului nostru din roman, cu viitoarea sa soție și mai târziu, victimă, este explicată chiar de acesta: *Am avut totdeauna – mărturisește Puiu doctorului Ursu – o credință fanatică în puterea hazardului. Sunt convins că hazardul, cu principiile lui, e promotorul*

²⁶ Lucian Raicu, *Liviu Rebreanu*, E.P.L., 1967, p.187

²⁷ Lucian Raicu, *Liviu Rebreanu*, E.P.L., 1967, p.181

²⁸ Nicolae Manolescu, „Ultimele Romane”, în *Gazeta Literară*, nr. 49, 1965.

²⁹ op. cit.

³⁰ Nicolae Gheran, „Liviu Rebreanu”, în Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu (coord.), *Dicționarul scriitorilor români*, Vol. IV, Ed. Albatros, București, 2002

*adevărat al tuturor faptelor mari din istoria omului, aş zice al întregii civilizaţii omenеşti. Ei bine, acest misterios dirigitor al destinelor noastre mi-a dăruit la dreapta o vecină extraordinară, o fetişcană de vreo paisprezece ani.*³¹ Deci hazardul îi oferise lui Puiu o victimă, în vederea împlinirii destinului fatidic.

Obsesiile trupului apar şi ele manifestate în zvâcnirea Ciulendrei. Ceea ce îl făcea şi mai înverşunat era modul în care fata îl respingea, un motiv ascuns fiind şi viitorul doctor Ursu, medicul curant al lui Puiu, de mai târziu. Acesta, în loc să-i asigure calea certă a însănătoşirii, pare dimpotrivă, să acţioneze ca un amplificator al faptelor trecute.

Firea Mădălinei, pe atunci veselă şi sălbatică, transcede acum în ostilitate, solitudine, înstrăinare. Rememorările lui Puiu duc mereu către această senzaţie de înstrăinare, senzaţia însoţită de obsesiva melodie a Ciulendrei. Iubirea tânărului Faranga se transformă într-o posesie maladivă, care în final va duce la teribila crimă.

Internat în sanatoriu, pentru a scăpa de acuzaţia de crimă, Puiu descinde într-un proces de autoanaliză. Privind pe fereastră zăpada imaculată, tânărul Faranga rememorează gesturi, relaţii care îl incriminau. Albul zăpezii joacă rolul unui vid în care fiinţa rezultată din conglomeratul haotic al experienţelor de viaţă, intră şi se reorganizează.

Rememorarea aceasta seamănă teribil cu un proces de introspecţie. Puiu Faranga este ca un jucător de şah care îşi calculează mişcările trecute pentru a şti unde să se plaseze în viitor. Rememorează acum instincte criminale ce s-au adunat şi au refulat cu violenţă împotriva unui om just, aşa cum a fost Mădălina pentru el. Singura certitudine, rămâne jocul Ciuleandra, această nebunie ciclică, în care trupurile se contopesc şi intră în regres, până la dezlănţuirea instinctelor animalice. Ca într-un ritual străvechi, *o manifestare a adoraţiei supreme ba chiar a dansurilor religioase care se sfârşeau prin mutilări sau sacrificii umane... În sfârşit, eram vrăjit şi terifiat.*³²

Bibliografie

- Constantinescu Pompiliu, *Romanul românesc interbelic*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1977
Dugneanu Paul, *Liviu Rebreanu*, Ed. Eminescu, (Bibl. critică), Bucureşti, 1987
Gheran Niculae, „Liviu Rebreanu”, în Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu (coord.), *Dicţionarul scriitorilor români*, Vol. IV, Ed. Albatros, Bucureşti, 2002
Lovinescu Eugen, *Evoluţia prozei epice*, Ed. Ancora, Bucureşti, 1928
Maliţa Liviu, Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu (coord.), *Dicţionarul esenţial al scriitorilor români*, Ed. Manolescu Nicolae, „Ultimele Romane”, în *Gazeta Literară*, nr. 49, 1965.
Massis, apud Paul Dugneanu, *Liviu Rebreanu*, Ed. Eminescu, (Bibl. critică), Bucureşti, 1987
Perpessicius, „Ciuleandra”, în *Menţiuni Critice*, II, Fundaţia pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1934
Piru Al., *Liviu Rebreanu*, Ed. Tineretului, 1965
Raicu Lucian, *Liviu Rebreanu*, E.P.L., 1967
Rebreanu Liviu, *Ciuleandra*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1985
Albatros, Bucureşti, 2000

³¹ Liviu Rebreanu, *Ciuleandra*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1985, p. 236

³² Liviu Rebreanu, *Ciuleandra*, Ed. Eminescu, 1985, p. 236

THE JOURNEY – A FORM OF DISSOLUTION IN LIVIU REBREANU'S NOVEL

Florentina Gabriela Stroe (Didin)

PhD Student, University of Pitești

Abstract: Rebreanu's spirituality is represented by his own powerful vocation of the ideality, an affection which, beyond of remaining at the declarative-nostalgic level, it obtains an appropriate conversion in many pages from his masterpiece. Through the perspective of his entire life and creation course and especially through his profound inner self whereby his literary activity is justified beyond its objective appearance, Rebreanu, is revealed as a very complex writer, opened to the modern expectancy. The human beings who are wondering through the novel, dominated, in a tragic-grave acceptance, by a gloomy fatality of the sacrifice, imposes a formal cadence of the evocation, as in the same narration manner is asked by the practice of the civilizations, by turns arisen from the times night and whose continuous progression is rather updating the feeling of the severe melancholy. A monumental feeling comes from the fragments in which Rebreanu places the individual human lives in the perspective of a cosmic destiny.

Key words: primordial, couple, metempsychosis, dissolution, evocation

Romanul *Adam și Eva* a ieșit în lumea cititorilor în luna mai a anului 1925. Despre percepția pe care Liviu Rebreanu o avea față de romanul său, deținem coordonatele complete având în vedere numeroasele interviuri pe care scriitorul le-a acordat. Astfel, întrebat care este romanul preferat dintre creațiile sale, prozatorul a răspuns *Adam și Eva*. *Acolo trec peste viața de toate zilele, zugrăvesc chipul de a ne dezlega de trup, e o zbuciumare sufletească pe care am trăit-o intens și care mi-e apropiată... Dar, iată, ca să vorbești despre o carte iubită, e ca și cum ai povesti cuiva de-o femeie pe care ai ținut-o altcândva în brațe; e necavaleresc.*¹

Pornind pe urmele surselor de inspirație ce au stat la baza săvârșirii acestui mic roman, aflăm chiar de la autor, că romanul este construit pe teoretizarea metafizică a gândirii, dând naștere unor procese ale psihicului pline de culoare afectivă. Sunt amintiri pe care autorul le poartă cu sine pretutindeni, printre acestea aflându-se un vis avut în adolescență, care devine acum nucleul acestei cărți. *Stăteam întins pe pat, priveam pe fereastra ce se afla în peretele din față. Febra creștea sau poate numai febra mea adolescentă se înfierbânta de dorinți trainice. Îndeosebi, însă, o viziune revenea mereu: părea că zidul cu fereastra se topește, curtea se transformă într-un parc minunat cu feluri de pomi în floare și mai încolo cu un castel (...) Eu însumi, tolănit pe iarbă, între pomii înfloriți, așteptam parcă ceva cu inima strânsă.*²

Liviu Rebreanu rămâne constant în opiniile sale în ciuda tendinței vremurilor în care oamenii își schimbă părerile și preferințele mai des ca rufele.³ În același timp, prozatorul purta

¹Rebreanu, Liviu, *Opere*, (vol. 1-23), ediție critică de Nicolae Gheran, vol. 19, addenda de Cezar Apreotesei și Valeria Dumitrescu, Ed. Minerva, București, 1972, p.144

² Rebreanu, Liviu, *Opere*, (vol. 1-23), ediție critică de Nicolae Gheran, vol. 19, addenda de Cezar Apreotesei și Valeria Dumitrescu, Ed. Minerva, București, 1972, p.14

³ *Ibidem*, p.13

cu sine pretutindeni angoasa că nu a reușit să comunice prin acest roman tot ceea ce și-a propus. De o vigoare epică stranie pentru acele timpuri, *Adam și Eva* va lăsa o urmă adâncă în sfera creației rebreniene.

Energia scriitorului se descătușează, își asumă prăpastia și abisul spectaculos al creației dar și al dezagregării ființei ilustrate la nivelul romanului. Resorturile ființei sale, descind într-o construcție epică spectaculoasă, în care autorul deține capacitatea de a gestiona sufletul personajului său. Toma Novac, protagonistul romanului aflat în discuție, profesor de Filosofie la Universitate, în căutarea fericirii supreme prin împlinirea iubirii, pornește într-o călătorie atipică, în lumea celor șapte întrupări ale sufletului. Existențele sale anterioare sunt rememorate în capitole distincte, fapt ce îi conferă cititorului posibilitatea să le citească sub forma unor povestiri autonome. *Fuga de realitatea tipică este învederată în Adam și Eva, care nici nu este roman, ci un fel de poem metafizic (...).*⁴ Toma Novac și Ileana sunt prototipii unei perechi eterne care se va repeta obsesiv pe parcursul a șapte vieți în seria materială a existenței și a universului. Liviu Rebreanu pare să construiască în acest roman o clădire frumoasă cu șapte etaje în care legătura cu realul piere pe măsură ce personajele urcă scările narrative, până la pășirea în veșnicie.

Astfel, fiecare nivel este cu totul și cu totul diferit de celelalte anterioare. Statutul personajului se modifică, timpul și spațiul sunt la rândul lor evolutive. Încărcătura de detalii spațio-temporale vibrează în strânsă legătură cu protagoniștii operei. Este, de asemenea, de remarcat structura ciclică a romanului ce pornește din spațiul contemporan, variază în lumi și vieți diferite, păstrând însă perechea primordială, pentru ca în încheiere să se revină la sfera contemporanului, pentru asumarea destinului fatidic. Avem astfel ocazia să cunoaștem în cadrul celor șapte vieți, un tânăr păstor indian, un nobil egiptean, un aristocrat cărturar din Mesopotamia, un nobil roman, un călugăr german și un medic francez din perioada revoluției. Titlurile capitolelor poartă numele femeilor în numele cărora eroul moare succesiv, definind macabru soarta cuplului. Iubirea în romanul *Adam și Eva* reprezintă regăsirea de sine a întregului primordial, animus și anima, unirea echilibrului pierdut, regăsirea de sine. Toate aceste atribute desirabile în numele cărora se moare, poartă în umbra lor prezența unor nume feminine precum: Navamalika, Isit, Hamma, Servilia, Maria, Yvonne, Ileana.

Sfârșitul personajelor lui Rebreanu pare a fi unul mai cumplit decât celălalt, iar pentru opinia cititorului ce se raportează în mod frecvent la fizic, teluric, toate aceste experiențe pot fi marcante. Însă, personajul rebrenian ce călătorește în cele șapte vieți și moare jupuit de viu, torturat și înjunghiat, orbit, sau este ucis prin ghilotinare, nu reprezintă imaginea unui ins învins de soartă. *Pe frunte simțea o bandă de fier ce-i apăsa țeasta. Se gândi să întindă brațul, să-și pipăie capul. Încercarea de mișcare i-o reteză din începuturi o năvăleală de durere care-i stârni un geamăt scurt, năbușit.*⁵ Moartea fiecăruia este un soi de triumf al ființei dincolo de capacitatea percepției raționale, pășind în universul libertății absolute. Cele șapte povestiri în care cele două suflete se regăsesc în mod absolut întâmplător, trăind mai apoi revelația fericirii supreme printr-un simplu schimb de priviri, pentru ca în final să sfârșescă tragic. Toate aceste clișee epice pot deveni obositoare pentru cititor, fapt pentru care Liviu Rebreanu, prevăzător, va construi structuri epice distincte, cu scopul de a propune mereu elemente noi în discursul narativ. Însă unele asemănări nu puteau fi evitate, ci dimpotrivă sunt vitale. Astfel, moartea, nașterea, întâlnirea privirilor sunt elemente obligatorii în vederea realizării continuității călătoriei fantastice în lumi și vieți diferite. Modalitatea de realizare a tuturor acestor structuri diferite a necesitat din partea prozatorului un efort informațional imens.

Modul de abordare a realității, mentalitatea și atitudinea personajelor din unele capitole nu sunt doar diferite, dar și radical opuse uneori. De pildă, călugărul Adeodatus, fiu de țărani,

⁴ Raicu, Lucian, *Liviu Rebreanu*, E.P.L., București, 1967, p. 224

⁵ Rebreanu, Liviu, *Opere*, (vol. 1-23), ediție critică de Niculae Gheran, vol. 19, addenda de Cezar Apreotesei și Valeria Dumitrescu, Ed. Minerva, București, 1972, p. 35

a cărei religiozitate este aproape profetică, convins de faptul că sfârșitul lumii va veni la 1000 de ani după Hristos, se va reîncarna în episodul următor în doctorul Gaston, ateu și adept al revoluției franceze. Tiparele narative însă se modifică radical de la o povestire la alta. Interferențele culturale sunt la fel de importante în acest mic roman al lui Liviu Rebreanu. Astfel, într-o mare măsură, dincolo de capacitatea de a introduce cititorul în lumea fascinației și dincolo de capacitatea de familiarizare cu mediul în care este plasată acțiunea, caracterul de consemnare a unor fapte concrete de civilizație demonstrează munca asiduă pe care prozatorul a întreprins-o în vederea săvârșirii unui univers concret. Harta aceasta a gândirii din perspectiva proiecției unor lumi anterioare, în care fantasticul trece în călătoria sa prin spațiul cenzurii conștiinței, pierzând coordonatele lumii anterioare pentru a se naște în sfera rațiunii unei noi vieți în care rămân doar reminescente ale trăirilor anterioare, seamănă extraordinar de mult cu complexitatea creierului uman văzut de un medic neurolog. *Adam și Eva*, cartea retrairii iubirilor eterne, deține o intrigă bazată pe ideea metempsihozei, văzută ca proces de reîntregire a ființei, a spiritului, ce călătorește prin univers, pierzând astfel părți ale materiei sale integratoare și recompunându-se prin iubirea ce-i conferă puritatea originară. Cele șapte vieți trăite de Toma Novac conduc fiecare către descoperirea jumătății lipsă, anima.

În ciuda influențelor fantastice, subiectul romanului pare însă să se mențină în linii simple, deoarece situația nu se schimbă, doar decorul trece în disoluție și în metamorfozare. Fiecare element al lumii naturale determină descendența spiritului uman în moarte, deci confundarea cu elementul primordial și ciclicitatea vieții: nașterea și moartea, ca într-o pereche adamică a integrării și disoluției continue la nivel cosmic. *Cartea aceasta nu este un roman. Cele șapte încarnări succesive a unor suflete îngemănate, care se caută de-a lungul a șapte existențe pentru a muri definitiv decât a șaptea oară după ce au zămislit, nu sunt etape într-o acțiune unitară și organică, ci doar șapte momente calitativ identice.*⁶ Romanul lui Liviu Rebreanu nu a fost întotdeauna privit ca unitar, deci ca un roman. Foarte mulți critici au considerat faptul că acestea sunt doar șapte povestiri diferite sau șapte nuvele individuale, aflate în conexiune doar prin tema comună, dar care se repetă dintr-o povestire în cealaltă, fără a avea o continuitate la nivel narativ. De asemenea, elementul crud, dur, realist, instinctual, pare să împiedice înălțarea muntelui fantastic, în care viziunile suferă în contorsionarea lor, deschiderea către o nouă lume. Ceea ce dă unitate personajelor din *Adam și Eva* este faptul că în toate cele șapte povestiri au aceeași fire, aceeași motivații în viață, aceeași concepții. Simțul datoriei se manifestă și el pregnant. Fuga de tipic, de obișnuit este evidentă în *Adam și Eva*, acest *poem metafizic*.⁷ Primul care pare să fi început a trata tema metafizicului este Mihai Eminescu în *Avatarii Faraonului Tlă*. Alții însă recunosc în acest procedeu al metempsihozei, modelul cinematografelelor de după primul război mondial, model ce permitea eroilor deplasarea în diferite decoruri.

La Rebreanu, bărbatul separat de unitatea primordială, își caută complexul feminin de-a lungul a șapte reîncarnări succesive. Unitatea se poate restabili abia în cadrul celei de-a șaptea călătorii, numărul șapte fiind o cifră simbolică în filozofia cabalistică. Ca pretext epic pentru roman, ideea nu are consistență însă îl ajută pe autor să aducă împreună șapte nuvele în care se dezvoltă motivul unic al iubirii neîmplinite, plasată în șapte peisaje și epoci istorice diferite. Cel mai interesant pare a fi însă momentul de trecere dintr-o viață în cealaltă în care intervine o sufocare, o abolire a trecutului, astfel încât existența precedentă să i se pară noului Toma Novac străină, falsă. Momentul acesta de trecere are însă capacitatea de a face să se piardă în neantul uitării până și prezentul, accelerându-se calea către viitor. Însă, această cursă galopantă către viitor anulează percepțiile anterioare și spațiul existenței de dinainte. Este ca o cursă

⁶ Dugneanu, Paul, *Liviu Rebreanu*, Ed. Eminescu, (Bibl. critică), București, 1987, p.119

⁷ Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1941, p.651

tiranică de împlinire a viitorului anulând însă trecutul, ca un devorator al vieții ce mistuie identitatea umană precedentă, instituind căutarea perpetuuă în lumi succesive, similare.

Timpul se individualizează în conștiința personajelor principale, în ciclicitatea aceasta temporală. Ni se vorbește despre *atomul spiritual*⁸ ca expresie a echilibrului dintre două energii și două principii congruente. Când atomul se scindează în plan spiritual, echilibrul, la rândul său, se disociază. Un principiu se scindează formând bărbatul, iar un altul devine femeia, căzând în planul material. Din acest moment, începe calvarul căutării continue: *Mereu trează stăruie doar trebuința de a găsi perechea lui de echilibru. Bărbatul și femeia se caută în vălmășagul imens al vieții omenesti. Un bărbat din milioane de bărbați dorește o singură femeie, din milioane de femei. Unul singur și una singură, Adam și Eva.*⁹ Deci, stăruim în sfera iubirii unice, ideale, posibilă doar în urma călătoriei în șapte vieți terestre. Revelația vieții adevărate este însă posibilă doar în urma celei de-a șaptea vieți, ce duce la fericita unire cu celălalt suflet. Astfel, cea de-a șaptea moarte cuprinde revelația existenței spirituale, moment în care sufletul trăiește un flashback al vieților anterioare, astfel încât să poată conștientiza fericirea vieții eterne ce i se deschide în cale.

Deoarece subiectul capitolelor se dezvoltă pe o schemă-tip, cu un erou ce trebuie să rămână în datele lui fundamentale neschimbat, dificultatea cea mai de seamă pe care o avea de înfrânt romancierul ține de evitarea monotoniei uniformității epicului. Capcana aceasta a fost ocolită prin fastul decorativ asigurat acțiunii, prin nuanțările psihologice care însoțesc mutațiile personajului, prin varietatea peripețiilor parcurse de fiecare dată și, mai cu seamă, printr-o creștere gradată a intensității pasionale –de la o perioadă la alta –pregătind marea întâlnire de la sfârșit. Pe lângă toate acestea, capitolele aduc fiecare câte un accent specific, punând în relief o modalitate aparte de manifestare a iubirii, într-un context anume.

Liviu Rebreanu a limitat metempsihoza la o serie umană, a supus bărbatul la suferințe groaznice, lăsând femeia să supraviețuiască bărbatului, în final, femeia se lamentează la capul eroului mort. Iar teosoful modern își contemplă satisfăcut prietenul care a plătit tributul teoriei lui. Fundamentul filozofic al romanului *Adam și Eva*, îl constituie de fapt obsesia căreia i se adaugă o dimensiune metafizică, de a descoperi în atracția corporală dintre bărbat și femeie o finalitate superioară, regăsirea unității primordiale, originare, în perechea ideatică, mitică. *Înclinația ocultă a scriitorului (...) dictează structura acestui roman, compus din șapte narațiuni condensate, șapte acțiuni, centrate în jurul aceleiași chemări neîmplinite, desfășurată în epoci istorice reprezentative, din antichitate până în zilele noastre.*¹⁰ Romanul acesta pare a fi o carte care oglindește reflecțiile deghizate ale autorului asupra timpului și existenței umane, apelând la tema metempsihozei. Evenimentele se desfășoară după o ordine prestabilită, ilustrând un destin, o lege nescrisă. Deși nesesizabile, ele sunt în esență lesne de prefigurat, plasând existența lor într-o pereche antonimică aparentă – esență, pereche aproape esențială în toate creațiile lui Liviu Rebreanu, definind esența prototipului său creațional.

Fundamentul de natură filozofică al romanului *Adam și Eva* o constituie finalitatea superioară pe care o poate avea relația de sorginte erotică dintre bărbat și femeie, atracția contrariilor, a jumătăților pierdute din perechea primordială, reiterându-se neîncetat mitul androgenului. Intriga acestui roman, construită pe ideea metempsihozei, privită ca o operă de unificare a spiritului uman care intră în degradare, călătorește sub forma particulelor fine ce se regroupează în șapte personaje distincte, pentru ca în final să se regăsească la capătul unei călătorii perpetue, în care spiritul pare să obosească în căutarea sa, se va recompune, cu mulțumirea iubirii eterne ce se amestecă cu manifestările față de iubirea pentru divinitate, câștigând din nou puritatea primordială.

⁸ Săndulescu, Al., *Introducere în opera lui Liviu Rebreanu*, Ed. Minerva, București, 1976, p.118

⁹ Rebreanu, Liviu, *Opere*, (vol. 1-23), ediție critică de Niculae Gheran, vol. 19, addenda de Cezar Apreotesei și Valeria Dumitrescu, Ed. Minerva, București, 1972, p.20

¹⁰ Raicu, Lucian, *Liviu Rebreanu*, E.P.L., București, 1967, p.156

Dincolo de analiza tematică și simbolică a acestei cărți, o operă trebuie trăită, simțită, percepută în toate formele ei, ca mai apoi, în lungul proces al vieții sale să respire aerul cititorului ce îi răsfoiește filele. Rămâne justă capacitatea autorului de a trece dincolo de categoria scriitorului dur, inflexibil, demonstrând imensitatea trăirilor sale scriitoricești și talentul de a transcede dincolo de realitatea perceptibilă ce limitează spiritul uman.

Bibliografie

- Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1941
Dugneanu, Paul, *Liviu Rebreanu*, Ed. Eminescu, (Bibl. critică), București, 1987
Piru, Al., *Liviu Rebreanu*, Ed. Tineretului, București, 1965
Raicu, Lucian, *Liviu Rebreanu*, E.P.L., București, 1967
Rebreanu, Liviu, *Adam și Eva*, Ed. Eminescu, București, 1970
Rebreanu, Liviu, *Opere*, (vol. 1-23), ediție critică de Nicolae Gheran, vol. 19, addenda de Cezar Apreotesei și Valeria Dumitrescu, Ed. Minerva, București, 1972
Săndulescu, Al., *Introducere în opera lui Liviu Rebreanu*, Ed. Minerva, București, 1976
Streinu, Vladimir, apud Lucian Raicu, *Liviu Rebreanu*, E.P.L., București, 1967

THE INTERNAL STRUCTURE OF PPS. SOME SYNTACTIC AND SEMANTIC MATTERS

Tania Zamfir

PhD Student, University of Bucharest

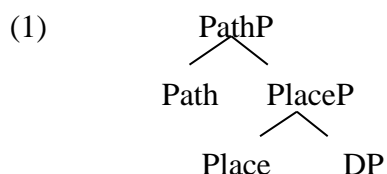
Abstract: The internal structure of Prepositional Phrases (PPs) has been the topic of various analyses and it has focused on teasing out their basic structure. The goal of this presentation is to propose an examination of the basic structure of directional spatial expression in terms of their (a) semantic and (b) syntactic features. We will argue that directional PPs are PathPs, while locative PPs are PlacePs and last but not least, we will show that the Path head is not a unique projection hosting directional elements, but it consists of several heads, each with its unique syntactic structure.

Keywords: preposition, PathP, PlaceP, directional PPs, locative PPs

1. Introduction

On examining the basic structure of directional spatial expressions- that is the Place and Path distinction, one cannot fail to consider the two different frameworks which also represent the starting point of our discussion: (i) a *semantic approach* and (ii) a *syntactic approach*. The two functional heads in the syntactic structure of directional expressions- *Place* and *Path*- presuppose also a semantic decomposition, as each of the heads in the syntactic structure is expected to have some semantic contribution. Thus, a discussion of the two heads unavoidably raises both syntactic and semantic matters.

In light of this view, there is a general consensus (Jackendoff, 1985; Mateu 2008; Svenonius 2008, 2010; Pantcheva 2009, 2011) that the syntactic structure of directional expressions consists of two heads: a *Path head* and a *Place head*. Under this view, the *Place head* encodes location while the *Path head* hosts directional markers regardless whether they encode Source or Goal of Motion. The minimal syntactic structure can be diagrammed as follows, where Path is built on top of Place:



The paper is organized as follows: Section 2 faces two distinct approaches which offer interesting accounts of the Place- Path distinction: a semantic approach as proposed by Jackendoff (1985, 1990) and a syntactic approach based on the works of Svenonius (2000, 2010) and Pantcheva (2009, 2011). Section 3 discusses the distribution of Place and the distribution of Path, and accounts for the idea that the Path head is not a unique head in the syntactic structure but it has a richer structure than previously assumed. Section 4 briefly summarizes the main conclusions.

2. The internal structure of PPs

2.1. A semantic approach

Jackendoff (1983, 1990) proposes a semantic treatment for the Path and Place distinction. He identifies a set of conceptual categories, the “semantic parts of speech”, which includes such entities as Thing (or Object), Event, State, Action, Place, Path, Property and Amount. There is a principle of correspondence between syntax and conceptual structure in the sense that every content-bearing major phrasal constituent of a sentence (such as S, NP, PP, etc.) corresponds to a conceptual constituent. Consider the following example where a PP can express a Place and a Path:

(2) a. Syntactic structure

[_S[_{NP} Bill][_{VP} went[_{PP}into[_{NP}the house]]]]

b. Conceptual structure

[_{Event} GO ([_{Thing} JOHN], [_{Path} TO ([_{Place} IN ([_{Thing} ROOM]))])]]

In the above conceptual structure, the verb corresponds to the Event-function Go¹, thus the sentence expresses motion. The subject of the sentence corresponds to the first argument of Go and the PP corresponds to the second argument of Go. The second argument consists of a Path-function TO which takes a Place as its argument. Place decomposes itself into the Place-function IN and a Thing argument-ROOM, which is expressed by the object of the preposition. Each semantic category can be further elaborated. It is not our intent to elaborate all of the above semantic categories; we will concentrate mainly on the most important distinction within the class of senses of spatial PPs, that is [Paths] and [Places].

While a [**Place**] projects into a point, illustrated by a state verb, and is accepted by a verb as illustrated in (3a), a [**Path**] consists of a path function and a reference object, given by a motion verb (3b). Jackendoff (1983: 163) notices that the function Path dominates the function Place as illustrated below:

(3) a. John in in the room. (state verb)

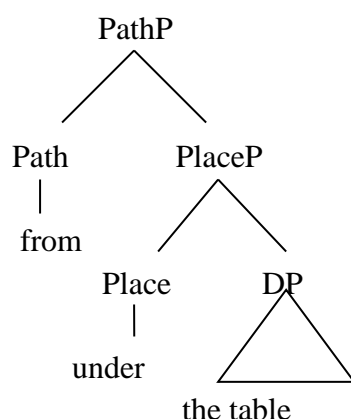
A lamp is standing on the floor.

([_{Thing}] occupies [_{Place}])

b. The mouse ran from under the table. (motion verb)

(_{Path} FROM ([_{Place} UNDER ([_{Thing} TABLE])]])

¹ The category Event can have two functions: a GO or STAY function, each of which takes two arguments. The arguments of GO (which shows motion along a path) are the Thing in motion and the Path it traverses, while the arguments of STAY (which shows stasis over a period of time) are the Thing standing still and its location (Jackendoff, 1990)



Following Jackendoff (op.cit), [Paths] have a varied structure as compared to [Places]. On the one hand, the internal structure of a [Path] consists of a path-function and a reference object as in *toward the mountain*, *around the tree*, *to the floor*. The argument of a path-function may be a reference place, expressed by such phrases as *from under the table*. On the other hand, the internal structure of a [Place] consists of a Place-function plus an argument that belongs to the category Thing. A PP in English may mention a reference object as the object of the preposition as in *on the table*, or even two, as in *between the square and the circle*. Each place-function brings about conceptual constraints on the nature of the reference object. Furthermore, a Place-function takes as an argument a thing and gives as an output a place, while a Path-function takes as argument a Place and returns a Path.

According to the path's relationship to the reference object, Jackendoff (op cit.) suggests three main types of paths. Firstly, we can speak of **bounded paths**. They include *goal paths*, encoded by the English preposition *to* (4a), and *source paths* encoded by *from* (4b). The second type of paths is called **directions**, where the reference object does not fall on the path. They are expressed through *source directions* encoded by such prepositions as *away from* (5a) and *goal directions* encoded by *toward* (5b). The last type of paths is **routes** exemplified through *by*, *along*, *through* (6a) (Jackendoff, 1983:165):

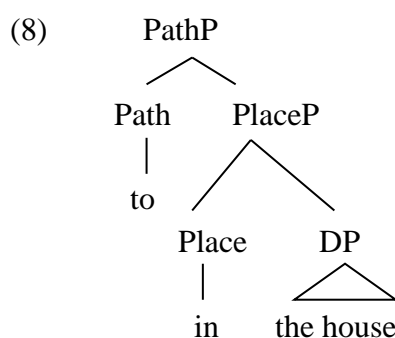
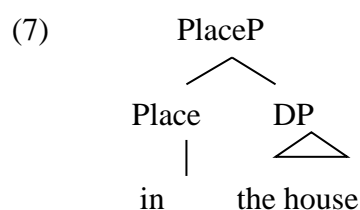
- (4) a. John ran to the house. (bounded path)
- b. John ran from the house. (bounded path)
- (5) a. John ran away from the house. (direction)
- b. John ran toward the house. (direction)
- (6) a. The car passed by the house. (route)
- along the river. (route)
- through the tunnel. (route)

In a nutshell, Jackendoff (1983, 1990) sets out to give a semantic treatment to the major conceptual categories involved in the structure of directional spatial expressions. Within the class of senses of spatial PPs the ontological categories [Place] and [Path], expressed by prepositional phrases were mainly given attention to. Under this view, a [Place] projects into a point, illustrated by a state verb *A lamp is standing on the floor*, while a [Path] consists of a path function and a reference object, given by a motion verb *The mouse ran from under the table*. Drawing on the work of Jackendoff (op cit.), Svenonius (2008, 2010) and Pantcheva (2009, 2011) develop a syntactic approach which will be under close examination in the following section.

2.3 A syntactic approach

Svenonius (2006, 2010) and Pantcheva (2009, 2011) develop a syntactic approach which draws on the influential work of Jackendoff (1985) and which analyses the functional structure of the PPs (Svenonius, 2008, 2010). In the same vein, Pantcheva (2009, 2011) proposes that the syntactic structure of directional expressions is quite rich; under this view, she proposes a decomposition of the commonly assumed *Path* head into a *Source* head dominating a *Goal* head, thus pointing towards the fact that the Path head is not a unique head in the syntactic structure but it has a richer structure than previously assumed.

In the same line of thought, Svenonius (op. cit) points out that the main distinction between the location and direction lies in the differences in the internal functional structure projected by the PPs. Thus, while locative PPs are PlacePs (even though they might be ambiguous between a locative and a directional reading), directional PPs are always PathPs. Consider the following schematic structure which spells out the locative PP in the house (7), while a directional PPs into the house will be attributed a structure as in (8), where Path embeds Place, thus the Path head to takes a PlaceP complement:



Starting from the idea that, syntactically, directional expressions are decomposed into a multiple projections, *Path* and *Place*, thus the following section will provide a description of the very different syntactic distribution of the two heads.

3. Distribution of the two heads

3.1 Distribution of Place

Place elements provide information about the *Figure* and the *Ground*. Following Talmy (1978, 2000a) the *Figure* is the entity, object in motion, while the *Ground* represents the location with respect to which the Figure is located. In most of the situations the complement of the preposition is always the Ground and the Figure is expressed by the direct object of the verb. Take the following examples where this pattern is expressed; the reverse cannot be used (2000a:312):

- (9) a. Max stuck his finger in his nose. *Max stuck his nose around his finger.
 b. The kids put decorations on the tree. *The kids put the decorations among the tree.

However, in some cases the two entities may cast in each of the roles:

- (10) a. The bridge is above the river.
 b. The river is below the bridge.

Furthermore, PlaceP can be the complement of stative verbs expressing location (11a) or can appear as a locative adjunct to VP with non-motion verbs (11b) (Svenonius, 2008: 3)

- (11) a. The boat remained *behind* the hill.
 b. The boat burned *beyond* the city limits.

Place prepositions can function as restrictive modifiers in co-occurrence with common nouns (Svenonius, 2008: 4)

- (12) a. the boat behind the hill
 b. the boat inside the cave

Svenonius (2006) notices that the omission of the ground can be possible with some prepositions (13a, b) when anaphoric identification is realized. However, some Place heads (14a, b) disallow anaphoric identification. Consider the following examples:

- (13) a. I saw a line of soldiers. The one *in front* (of it) was talking on the phone.
 b. Nils looked over the snowdrift. The frozen fjord *beyond* (it) was dotted with seals.
- (14) a. As the group approached the final summit, Espen stayed *among** (them).
 b. There was a beach. *Next** (to it), the cliffs swarmed with birds.

Svenonius(2006), following Kayne (1994) suggests that the spatial words *here* and *there* can appear in a PP, to the left of the preposition as illustrated in (15a-d) and they can also be added to full DPs as in (number c, d):

- (15) a. Come *here* inside the closet.
 b. Lie *there* behind the dresser.
 c. the house *there*
 d. the man *there*

The most basic prepositions in English (*in*, *on*) which occupy the *Place* position, take the role of particles in expressions as *put the coat on*, *take the laundry in*; consider the following expressions which have a locative meaning in PP constructions:

- (16) a. The cat is up the tree.
b. The horse is down the hill

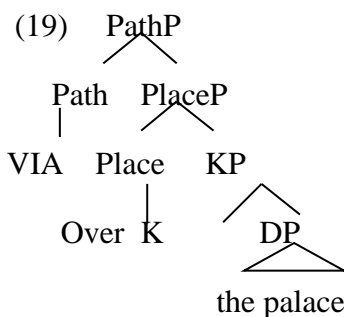
Place expressions can easily be combined with particles like *up*, *down*, etc. as illustrated in the following examples (Svenonius, 2008:3):

- (17) a. The boat drifted from **up** above the dam.
b. The boat drifted from **down** inside the cave.

3.2 Distribution of Path

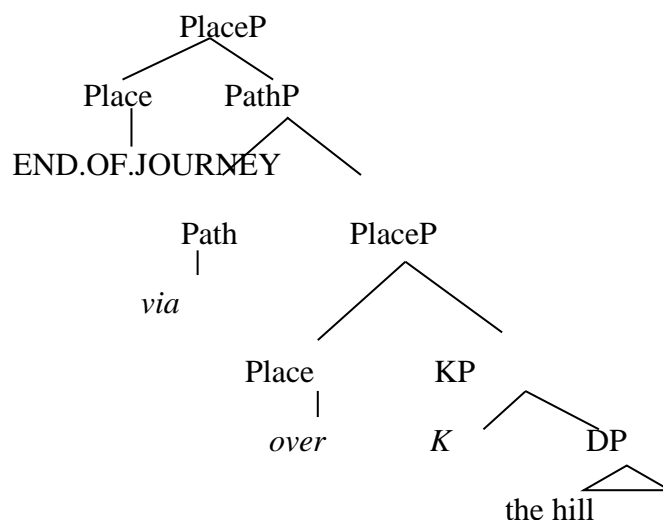
Paths contain Places- *Over*, *under*, *across* are PathPlace heads; they are constructed from both a Path and a Place (Svenonius, 2007)

- (18) a. The plane flew *over* the palace.
b. The rabbit jumped *through* the cage.

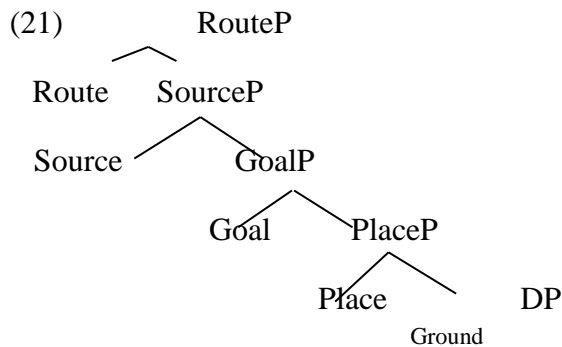


Places can sometimes be formed from Paths:

- (20) The sawmill is over the hill from the library.



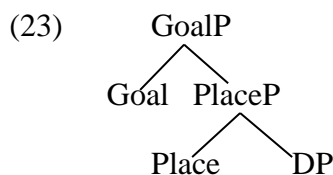
In a similar vein, **Pantcheva** (2011) illustrates that directional expressions are built on top of Locatives. In this respect, she proposes a split of the PathP into several hierarchically ordered heads (Route, Source, Goal), which will be each discussed in detail in what follows:



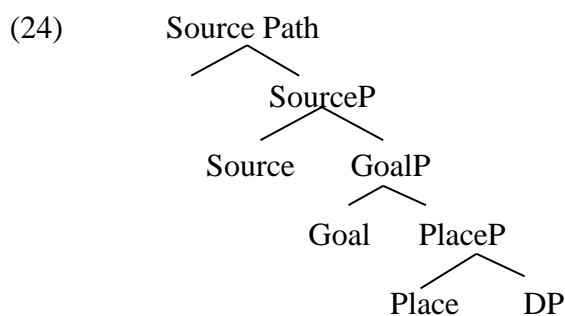
Locative constructions are formed by adding PlaceP to a DP:



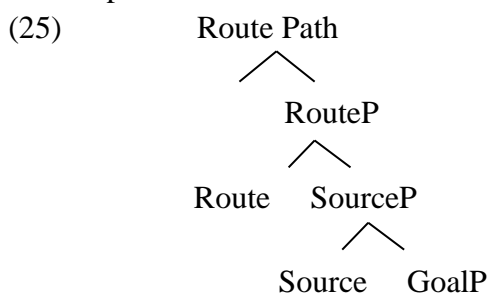
A goal Path is realized by adding a Goal head to a Locative construction:

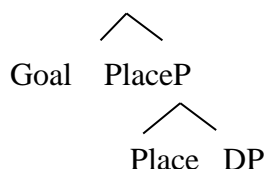


Source expressions are built on top of Goal expressions by simply adding a morpheme, thus accounting for a hierarchical structure between the two expressions:



The syntactic structure of Route paths can be illustrated by the following tree, where Route Paths are formed on top of Source Paths by adding a Route head, thus it takes the Source Path as its complement:





4. Conclusions

Within the analysis, I have argued that directional PPs are PathPs, while locative PPs are PlacePs. Semantically, locative PPs locate entities/ events in space, directional PPs specify a direction and an endpoint for the motion. With respect to directional PPs, they are relatively free in what concerns the positions they appear in as opposed to locative PPs which are adjoined to a projection of a verb, which itself licenses an endpoint. Moreover, locatives can get a directional reading with a limited set of verbs of motion which will also constitute the object of an in depth analysis. Last but not least, the Path head is not a unique projection hosting directional elements, but it consists of several heads, each with its unique syntactic structure. The syntactic structure of Paths varies depending on whether we have a Goal-oriented path, a Source-oriented path or a non-oriented Route path.

References:

- Gehrke, B. (2006)** *On directional readings of locative prepositions*, Proceedings of ConSOLE XIV
- Jackendoff, Ray (1986)** *Semantics and Cognition*, MIT Press, Cambridge, Ma.
- Mateu, J. (2008)** "On the l-syntax of Directionality/Resultativity: The Case of Germanic Preverbs", in A. Asbury, J. Dotlacil, B. Gehrke, and R. Nouwen, eds., *Syntax and Semantics of Spatial P*, Amsterdam: John Benjamins, 221-250.
- Pantcheva, Marina (2009)** *Directional expressions cross-linguistically: Nanosyntax and lexicalization*. Special issue on Nanosyntax, ed. by Peter Svenonius, Gillian Ramchand, Michal Starke, and Knut Tarald Taraldsen, Nordlyd 36.1, 7– 39, CASTL, Tromsø.
- Pantcheva, Marina (2011)** *Decomposing Path- Nanosyntax of directional expression*. Ph.D. dissertation, University of Tromsø.
- Svenonius, P., "Projections of P" (2008)**. In Anna Asbury, Jakub Dotlacil, Berit Gehrke & Rick Nouwen (eds), *Syntax and semantics of spatial P*, Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins
- Svenonius, Peter (2006)** "The emergence of axial parts" Working Papers in Language & Linguistics, Special Issue on Adpositions, Nordlyd 33.1, ed. by Peter Svenonius and Marina Pantcheva, 49–77, CASTL, Tromsø,
- Svenonius, P (2010)** 'Spatial P in English', in *Cartography of Syntactic Structures*, ed. by G. Cinque and L. Rizzi, Oxford University Press.
- Talmy, L. (1985)** Lexicalization patterns. Semantic structure in lexical form. In T. Shopen (ed.), *Language typology and syntactic description*, Vol. 3. Cambridge: CUP, 36-149
- Talmy, L. (2000)**, *Towards a cognitive Semantics*, MIT

TOZGREC. THE WORLD AS AN IMPERFECT SYSTEM AND THE REPULSION FOR FICTION

Adriana Dana Listes Pop

Phd., "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract. Ioan Petru Culianu considered Tozgrec a fantasy novel ("the first version of the fantastic novel I am writing (Tozgrec)"¹), according to the letter sent to Mircea Eliade in September 1984. The book will be published posthumously, being allocated to his author function. Despite this confession, in the novel, the writer admits he feels repulsion for literature and fiction, generally, bluntly putting it that "literature disgusts me. I don't want to write literature"² in the Introduction. The affirmation is reinforced in the line „repulsion for short story”³, the writer rushing to carefully clarify, on the same page, the fact that „this novel is not, properly, fiction, even though it seems to be”⁴.

Keywords: Culianu, Tozgrec, world, system, fiction

Autorul a structurat manuscrisul romanului pe sistemul unor fişiere digitale, în componente reconfigurabile: *Main Body, Fragments, Variants, Ideas & Reflections, Final Version*. Romanul este compus din patru părţi, pe care editorul le-a ordonat în cinci capitole: *Grădinile lui Tozgrec, Sid şi Mekor, Păianjenul Hermion, Tozgrec urmat de extrase din presă privind Experimentul Lombrosa şi Addenda*. Manuscrisul a fost scris în limba română şi franceză pe caiete dictando, caiete cu arc şi coli separate - prima parte, *Grădinile lui Tozgrec*, fiind elaborată începând cu data de 21 august 1981 pe un caiet dictando de 39 de pagini. Partea a doua, *Sid şi Mekor*, a fost consemnată pe trei caiete dictando de 36 de pagini, intitulate *Tozgrec I*, cu precizarea datelor pe fiecare caiet în parte: 26 mai, 29 mai, 31 mai 1982, pe care editorul l-a redenumit pentru a evita confuzia. Partea a treia, *Păianjenul Hermion*, a fost scrisă pe 171 de coli separate până în data de 28 august 1983.

Partea a patra, intitulată *Tozgrec urmat de extrase din presă privind Experimentul Lambrosa*, a fost redactată în limba franceză cu titlul original *Tozgrec suivi d'extraits de presse concernant le LOMBROSA EXPERIMENT*, pe două caiete cu arc şi coperte de carton, roşie şi verde. *Addenda* adună primele capitole din *Experimentul Lombrosa*, o parte dintre textele intitulate de autor *Variants* şi notiţe aferente *Păianjenului Hermion*.

Conexiunea romanului în sistemul operei este multidimensională, autorul legându-l de ciclul *Pergamentul diafan* prin recurenţa temei dispariţiei viziunilor⁵, prin motivul îngerilor fără încheieturi şi prin existenţa unei comunităţi sud-americane, acţiunea romanului derulându-

¹ Ioan Petru Culianu, *Dialoguri întrerupte. Corespondenţă Mircea Eliade – Ioan Petru Culianu*, ediţia a doua revăzută şi adăugită, prefaţă de Matei Călinescu, ediţie îngrijită de Tereza Culianu-Petrescu şi Dan Petrescu, Iaşi, Polirom, „Biblioteca Ioan Petru Culianu”, 2013 „100”, 18 septembrie 1984, pp. 263-264.

² Ioan Petru Culianu, *Tozgrec*, ediţie îngrijită şi traduceri de Tereza Culianu Petrescu, Iaşi, Polirom, „Biblioteca Ioan Petru Culianu”, 2010 (1981-1984), p. 211

³ *Ibid.*, p. 391

⁴ *Ibid.*, p. 391

⁵ *Ibid.*, p. 365

se în satul San Jeminano, spațiu heterotopic foucauldian. Prin tema jocului, romanul este legat de *Hesperus*, iar prin proiectul creației universului de către cele șapte inteligențe, într-un joc cosmic al creației, este conectat de studiul *Arborele gnozei*. De romanul *Jocul de smarald* se leagă prin coordonata lunii septembrie („Nicăieri în peninsula nu era mai frig în septembrie decât în acest oraș de pe dealuri”⁶).

Tema absenței tatălui, imaginea paternă mutilată, degradată, care leagă romanul *Tozgrec* de volumul de tinerețe *Arta fugii*, este reluată în imaginea lui Bazil („Curiosul Bazil fusese tatăl său”⁷), care i-ar fi provocat fiului ”traumele cele mai teribile din copilărie”⁸, imaginea tatălui stabilizându-se în roman în ipostaza învinsului. Romanul *Tozgrec* realizează conexiuni și cu scrierile politice prin citatul ”bene vixit qui bene latuit”, existent în titlul articolului *Bene vixit qui bene latuit ... România: intelectualul lipsit de putere*. Alte cuvinte cheie sunt șahul, lagărul, teoria continuității spațiu-timp, știința, degradarea miturilor, exilul și așa mai departe.

În romanul *Tozgrec*, ca strategii de factualizare, Culianu recurge la dosarul de presă fictiv, constituit din articole extrase din ziarele locale *Lombrosa Morning Star*, *Lombrosa Shadow*, *One Magazine*, publicate începând din 1976 până în anii 2000. El utilizează și strategia „bibliografiei imaginare”⁹, inserând o listă de volume în care este analizată tema oniologiei (*Confesiunile unui hoț profesionist de vise*, *La adăpostul visului*, *Vise controlate în situație de stres*, *Tratat de oniologie experimentală și aplicată*). Romanul conține și elemente paratextuale create prin simularea de prefete fictive, semnate cu inițialele I.P.C. de la Universitatea din Lombrosa și cu numele Caspar Stolzius. Pe lângă numele și titlul *Tozgrec*, recurent în roman este numele Mekor Hayyim, un personaj ambiguu, cu o identitate incertă.

Analizat prin instrumentele integrării conceptuale, romanul *Tozgrec* pare a fi un sistem textual conceput aproape matematic. Acest sistem fragmentat reflectă și reproduce, la nivel narativ, imaginea lumii percepută de autor ca „sistem cu totul imperfect”¹⁰. Corespondentul textual al structurii emergente este *Addenda*, specificându-se în paratextul editorial că aceasta conține texte din secțiunea *Variants*, reprezentând variante ale textelor incluse în partea a patra, dar și comentarii ale autorului pe marginea unor capitole din partea a treia. Amestecurile sunt semnalate din paratextul editorial, menționându-se aici că partea a doua, *Sid și Mekor*, grupează texte extrase din caietele intitulate de autor *Tozgrec 1* și *Tozgrec 4*, titlurile primelor trei părți fiind alese de editori.

Există și un cod al culorilor, roșu și verde, la care se adaugă albul foilor de hârtie, ce interferează cu discursul despre sensul vieții văzute în culorile roz, albastru, roșu și negru, pe parcursul lecturării romanului. Prima axă a sistemului textual este legenda lui Tozgrec, cele patru spații mentale sursă fiind tradiția de origine mesianică iudaică, urmată de ramificațiile arabo-persane, miturile de origine greco-portugheze provenite pe filieră latină și „tradiția modernă a lui Tozgrec”. Sistemul pare să genereze o mișcare de rotație ce activează suprapunerea sferelor mentale, senzația de rotație fiind indusă de prezența roții simbolice în metafora pălăriei mari „cât roata carului”. Din suprapunerea acestor spații mentale, rezultă imaginea lui Tozgrec, Jidovul răătăcitor, simbol al exilatului, al călătorului modern, al cetățeanului global.

A doua axă a sistemului textual este configurată de roman în cele patru variante ale sale, primul spațiu mental sursă fiind *Grădinile lui Tozgrec*, urmat de *Sid și Mekor*, *Păianjenul Hermion* și *Tozgrec*. Celor patru variante le-ar corespunde, conform notei editoriale, patru locații geografice explicite (Ucraina, Olanda, Elveția, SUA) și una implicită (România), patru nivele textuale (biografic-esoteric, realist, fantastic-esoteric, mitologic), precum și patru

⁶ *Ibid.*, p. 253

⁷ *Ibid.*, p. 112

⁸ *Ibid.*, p. 127

⁹ Gérard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretations*, op. cit., p. 404

¹⁰ „în interiorul acestui sistem cu totul imperfect care este lumea”, Ioan Petru Culianu, *Tozgrec*, op. cit., p. 398.

personaje recurente (Mekor Haym, Elis, Ceria și Caspar Stolzius), Tozgrec fiind o entitate ambiguă. Paratextele, deși dispuse intermediar în corpul romanului, reprezintă un amestec de practici prefatoriale ficționale. Prefața ficțională semnalează o „ficțiune a atribuirii”¹¹, textul semnat de profesorul I.P.C. fiind scris, de fapt, de Caspar Stolzius. Pentru că este semnată de altcineva decât scriitorul, prefața devine apocrifă, „sub acoperirea unei simulări ficționale”¹².

Prefața auctorială de dezmințire poate avea aparența unei prefețe alografe ce explică intrarea în posesie a manuscrisului unui om care tocmai a murit, oferindu-se, pe lângă circumstanțele de achiziție, detaliile biografice ale presupusului autor. Prefața auctorială fictivă implică prezența autorului în text ca personaj, Caspar și I.P.C. aflându-se în această situație, deși identitatea autorului rămâne ambiguă, fiind complicată de suprapunerile succesive de personaje și identități. Textul prefațat poate fi confiscat, împrumutat sau preluat de prefațator, fiind instrumentat din prefața cu funcție de interfață a sistemului textual împreună cu paratextul editorial, autorul făcând o demonstrație a „efectului pervers al paratextului”¹³.

Conform lui Genette, paratextul alograf, autentic sau fictiv poate fi folosit ca suport al unei cauze, al unui manifest¹⁴, având uneori rolul de discurs funebru după moartea autorului. Textul, redactat, conform mărturisilor din *Cuvânt înainte*, în 1994, ca o „autobiografie de uz strict personal”¹⁵, a suferit intervenții și modificări, prefațatorul precizând faptul că, „în locul numelui fictiv al personajului am pus peste tot propriul meu nume”¹⁶. Tot aici se specifică faptul că manuscrisul a fost autentificat de notar, care avea obligația de a-l ceda profesorului I.P.C., prietenul din tinerețe al lui Caspar Stolzius. Prietenia este evidențiată, pe de-o parte, în *Prefața* semnată de profesorul I.P.C. de la Universitatea din Lombrosa, unde Caspar este prietenul, pe de altă parte, în *Cuvânt înainte*, unde I.P.C. este „prietenul meu din tinerețe”¹⁷.

Suntem martorii situației în care cei doi prieteni se prefăteză reciproc, existând două prefețe dispuse în oglindă, în care cititoarea descoperă conceptul de „act prefatorial care se oglindește și se imită pe sine”¹⁸. Adevăratul autor, incert, se proiectează pe sine și actul scrierii în text, punând în scenă euri ficționale, autopercepându-se și autodescriindu-se în procesul scrierii. În acest fel, este semnalată o „trecere de partea cealaltă a oglinzii”¹⁹, în spațiu heterotopic sau în moarte, având în vedere implicația decesului personajului Caspar Stolzius și a lui Culianu.

Autorul realizează o integrare conceptuală paratextuală prin suprapunerea spațiilor mentale sursă reprezentate de fiecare paratext, rezultând o structură emergentă nouă în care Culianu se suprapune peste Caspar, situația complicându-se prin suprapuneri succesive cu Paret sau Smith, la nivel textual. Strategia de oglindire reciprocă complică scenariul narativ, conform *Cuvântului înainte*, scopul experimentului fizic²⁰ replicat la nivel literar fiind generare de complexitate, „nivelurile ficționale jucând aici rolul unor oglinzi deformante și paralele care se pun una pe alta în abis”²⁶⁷.

Mărturisirea din *Cuvânt înainte* este confirmată de dezmințirea făcută în *Prefață*, fiind susținută și întărită printr-o serie de detalii care confirmă faptul că adevăratul autor al romanului

¹¹ Gérard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, op. cit., p. 278.

¹² *Ibid.*, p. 279.

¹³ *Ibid.*, p. 293.

¹⁴ „Opera prefațată devine pur și simplu pretextul unui manifest, a unei confidențe, a unei reglări de conturi” [tr.n.], *Ibid.*, p. 271.

¹⁵ Ioan Petru Culianu, *Tozgrec*, op. cit., p. 205.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Gérard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, op. cit., p. 292.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Culianu pare a pune în practică, la nivel literar, experimentul cu oglinzi realizat de Michelson și Morley: „Să ne imaginăm două oglinzi dispuse pe un corp solid cu fețele reflectante orientate una spre alta”, Albert Einstein, *Teoria relativității pe înțelesul tuturor*, traducere din germană de Ilie Părvu, București, Humanitas, 2006, p. 54

ar fi Caspar Stolzius. Cele două paratexte se completează reciproc, oferind două identități biografice separate, legate de o prietenie de tinerețe, cei doi fiind tineri europeni exilați care emigrează în SUA. Prin aceste jocuri, se realizează multiple dialoguri între paratexte, precum și între prefete și texte.

Unul dintre efectele perverse ale paratextelor este inversiunea realizată în cursul suprapunerii Caspar-Culianu, unde primului i se include în biografie decesul în jurul vârstei de patruzeci de ani, după o activitate științifică apreciată, fiind autorul a cincisprezece volume de studii și a peste o sută de articole științifice publicate. Cealaltă suprapunere, între Culianu-Caspar și Toz grec mitic-Toz grec modern, rezultă într-un Culianu-Toz grec, emigrantul intelectual devenit cetățean al lumii, realizând schimburi culturale multiple între Europa de Est și Europa de Vest, precum și între Europa și SUA.

Paratextele oferă cititoarei, pe lângă dezmințiri și detalii de achiziție, o serie de strategii de lectură și procesare textuală. De asemenea, anunță inversiunea identității și transferul unui document prin intermediul unui cabinet notarial, trasând, în același timp, două axe spațiale - Europa de Est-Europa de Vest și Europa-SUA - pe care evoluează personajele, la care se adaugă axele temporale reprezentate de începutul secolului al XX-lea și sfârșitul acestuia. Discursul românesc devine, astfel, un pretext pentru accesibilizarea Estului European comunist, provocând dezbateri pe baza asemănarilor și deosebirilor culturale, politice, sociale dintre Europa comunistă și democratică, precum și între continentul european și cel american.

Romanul solicită mobilitatea cognitivă a cititoarei prin tehnicile narative utilizate, iar prin tematica tratată o ajută să se re poziționeze în context real, într-o lume în continuă schimbare, modificându-i modul de raportare la realitate. Fenomenele narative sunt complementare unei realități globale fără granițe, pregătind cititoarea și avertizând-o în privința similarităților și diferențelor temporale și spațiale dintre trecut-prezent, Est-Vest, Europa și SUA. Liminalitatea, starea de prag și dificultățile de adaptare, în momentul trecerii dintr-o parte într-alta, sunt sugerate prin schimbări bruște de perspectivă, inversiuni, proiecții retrospective, fragmentarea de suprafață a romanului imitând fragmentarea lumii.

În acest context, exilul este considerat un „dezastru”²¹, greutățile vieții trăite în străinătate fiind descrise detaliat („Privațiunea extremă, lipsa de libertate, așteptarea, moartea, simțise crescându-i, da, crescându-i înțelegerea lumii, care-si înfigea rădăcinile în ființa sa, făcându-i rău, tot mai rău”²²). Romanul *Toz grec* marchează recurența secvenței îngropării propriului cadavru în spațiul oniric, a sacului și a sticlei de lapte, importate din povestirea *Râul Selenei*²³. În roman, cuvântul „Străinul”²⁴ este în mod intenționat subliniat prin italice, pentru a sugera „particularitățile condiției de exilat”²⁷², străinul fiind hăituit spre centrul labirintului, „unde cadavru lui nu riscă să fie descoperit de nimeni”²⁷³.

Dificultățile exilului par a genera tendințe suicidare („Nu e numai mizeria și nesiguranța la care te vezi cel mai adesea expus, e un întreg univers care se prăbușește, chiar și la cei mai puternici dintre noi”)²⁷⁴. Riscurile vieții în străinătate și diferențele sociale dintre Est și Vest sunt evidențiate prin starea de izolare și părăsire:

„În Occident, ești abandonat propriei tale singurătăți, nu e nimeni care să se ocupe de tine, poți să mori ca un câine pe stradă... Sloganuri care, firește, aveau interpretări diferite de o parte și de alta a Cortinei de Fier, dar căroră fiecare exilat le verifică la început seriozitatea. Rar se întâlnește vreun fugăr care să nu fi nutrit gânduri suicidare în timpul primilor ani de exil, fie și numai pentru a le îndepărta imediat”²⁷⁵.

²¹ Ioan Petru Culianu, *Toz grec*, op. cit., p. 192

²² *Ibid.*, p. 381.

²³ *Ibid.*, p. 380

²⁴ *Ibid.*, p. 224, p. 226. ²⁷² *Ibid.*, p. 198. ²⁷³ *Ibid.*, p. 100 ²⁷⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 198. ²⁷⁶ *Ibid.*, p. 230. ²⁷⁷ *Ibid.*, p. 400

Exilatul nefericit este tânărul Jean, plin de nevoi și lipsuri, având bani doar de „pâine, hârtie și cerneală”²⁷⁶, care pleacă din țară la 22 de ani, ca și Culianu, trăind o stare de deznădejde în exil. În urma comparației cu viața în Occident, comunismul primește o conotație pozitivă („comuniștii erau mai buni decât californienii întrucât nu grăbeau sfârșitul lumii prin droguri, violență și prostituție”²⁷⁷). Personajele resimt din plin șocul capitalismului, mediu propice consumului de droguri, a practicării și frecventării prostituției, spațiu decadent, promiscuu, unde totul este de vânzare, populat cu „bețivi și prostituate”²⁷⁸ înghesuiți în localuri și hoteluri întunecoase, înecate în fum, și chiar bordeluri, reprezentând heterotopia extremă, după Foucault.

Imaginea simbolică a capitalismului devine labirintul, o arhitectură concentrică dispusă la marginea deșertului, „locuit spre exterior de câțiva fugari și prostituate”²⁷⁹, în al cărui centru „nu se aventurează nimeni”²⁸⁰. În capitalism, „condiția umană e searbădă, iar spațiul lumii o închisoare”²⁸¹, scopul sistemului fiind „de a crea iluzia unui spațiu de libertate”²⁸².

Lumea capitalistă este creionată ca „un bun comercial”²⁸³, pentru că, firește, „ce poate avea un gringo mai sfânt de nu propriul său capital, propria sa marfa?”²⁸⁴. Întâlnim și ipostaza lumii ca un „cadavru descărnat”²⁸⁵ sau lumea văzută ca o „târfa”²⁸⁶. În acest context, autorul dezbate probleme șocante și controversate ca legalizarea prostituției și a consumului de droguri în comunitatea din Lombrosa. Autorul codifică simbolic imaginea lumii într-o clădire, în care patria sa devine o cameră, colocatarii fiind diverși din punct de vedere etnic, religios, rasial și cultural, vorbindu-se aici despre spațiul sovietic, american, britanic, olandez, mexican. Astfel, viața și religia sunt văzute ca niște programe, lumea fiind înțeleasă și ca proiecție, caz în care există o realitate socială și una individuală. În acest cadru, „oamenii sunt programați să reacționeze într-un anume fel la toate stimulurile, astfel încât societatea se autoreglează și distruge din corpul ei orice parte neconformă cu întregul”²⁸⁷. Spațiul romanesc este bipolar, fiind împărțit, pe de-o parte în lumea onirică a fantasmelor și viselor, iar pe de altă parte în lumea diurnă, curentă, a realității fizice, secționată spațial în Estul comunist și Occident.

Diferențele dintre Est și Vest sunt vizibile în descrierea localităților Lombrosa din SUA și Potverdorrie din Olanda, cu politicile lor de imigrație, expulzările, problemele curente ale unei comunități internaționale. Una dintre cele mai grave chestiuni este munca depusă de exilați pentru a supraviețui, menționată și în interviurile acordate de Culianu de-a lungul timpului. În romanul *Tozgrec*, pentru a trăi și a-și plăti facturile, profesorul universitar lucrează ca șofer de taxi. În roman, se propagă o obsesie pentru fluturi și orhidee, care, pe lângă starea de vulnerabilitate, sugerează o conexiune intertextuală cu studiul *Declinul Occidentului* semnat de Oswald Spengler (*Omenirea, totuși, nu are nici scop, nici idee, nici plan, mai mult decât o familie de fluturi sau de orhidee*²⁸⁸).

Romanul *Tozgrec* conține inserții biografice evidente prin divulgarea de date personale ale autorului („Autorul romanului intitulat *Tozgrec* îmi era un prieten scump și un tovarăș de exil. Fusesse, pe vremea mea, cel mai strălucit student al Universității din B.”²⁸⁹). Tot în acest context, sunt discutate „condițiile politice din țară” și obstacole întâmpinate acolo, „această instanță de

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 157 ²⁷⁹ *Ibid.*, p. 97 ²⁸⁰ *Ibid.*

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 101

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 401

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 306

²⁸¹ *Ibid.*, p. 385

²⁸² *Ibid.*, p. 384

²⁸³ *Ibid.*, p. 101

²⁸⁴ Oswald Spengler, *The Decline of the West. Form and Actuality*, authorized translations with notes by Charles Francis Atkinson, Alfred A. Knopf, 1926, p. 21.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 389

care aveai să te lovești de îndată ce vei fi dorit să devii scriitor sau chiar orientalist”³⁶. Indiciile biografice continuă cu coordonate cronologice și spațiale diverse:

În august 197..., m-am mutat într-un oraș de provincie a cărui universitate îmi oferise o bursă de studiu. Dintr-o neglijență caracteristică pentru administrația din acea țară meridională, nu am fost informat că universitatea n-avea să se deschidă decât la 1 septembrie”³⁷.

Experiențele neplăcute sau periculoase sunt redată simbolic prin ideea de „coșmar”, recurentă în cadrul operei³⁸. Tema manipulării politice și a controlului maselor analizată în studiul *Eros si magie în Renaștere* este prezentă în expresia „manipularea maselor”³⁹ și ideea de împărțirea a Europei în „zone de influență”⁴⁰, dar și în motivul iluziilor ca marfă, controlul minților prin fantasme și iluzii, cel mai bun exemplu în acest sens fiind mitul și proiectul media Tozgrec, considerat un „fenomen de iluzie colectivă”⁴¹. În plus, în societatea modernă, controlul viselor pare a fi realizat prin ingerarea narcoticelor. Sunt importate anumite personaje magice - misticul musulman, rabinul taumaturg, personajul reprezentant al statului magician fiind, în acest caz, moșneagul misterios, apărut în urma unei invocări magice, de fapt, „parte din poliția secretă”⁴², caracterizat de „viclenie”⁴³. Autorul descrie amănunțit o serie de experimente de magie puse în practică de tânărul Jean și prietena sa Eve, mânați de curiozitate. O altă temă recurentă este cea a științei ca mit, aceasta fiind percepută ca „pain-killer, un tranchilizant”⁴⁴.

În *Tozgrec*, Culianu recurge la descrierea Universului ca mașinărie cosmică propusă de Edgar Morin („imensul și prodigiousul univers al sorilor-mașini, motoare sălbatice, mașini vii și chiar mega-mașini antro-po-sociale care l-au generat”⁴⁵), reluat în roman în afirmația „tot ce trăiește este un soi de mașină”⁴⁶. Influența lui Morin asupra lui Culianu a fost demonstrată în studiul *Introducere în opera lui Ioan Petru Culianu. Sistemul de gândire*⁴⁷.

Acest concept permite autorului să insiste asupra „secretului materiilor organice, ceea ce noi numim viață, dar care nu e decât o modalitate extrem de economică de a construi mașini durabile și rezistente”⁴⁸. Culianu introduce în roman și tema multidimensionalității („există atâtea universuri câte fire de nisip”⁴⁹), autorul fiind convins că ar exista și civilizații extraterestre formate din „alte țesuturi”⁵⁰ decât cel biologic uman, deoarece „cosmosul e plin de civilizații”⁵¹. Conceptul de multidimensionalitate a naturii, prezent în „ideea naturii dimensionale”, certitudinea existenței civilizațiilor extraterestre și a „naturii proteice”⁵² par a

³⁶ *Ibid.*, p. 388

³⁷ *Ibid.*, p. 212

³⁸ *Ibid.*, p. 213

³⁹ *Ibid.*, p. 345

⁴⁰ *Ibid.*, p. 191

⁴¹ *Ibid.*, p. 141

⁴² *Ibid.*, p. 250

⁴³ *Ibid.*, p. 249

⁴⁴ *Ibid.*, p. 286

⁴⁵ Edgar Morin, *Method. Towards a Study of Humankind*, op. cit., p. 169

⁴⁶ *Ibid.*, p. 261

⁴⁷ Adriana Dana Listes Pop, *Introducere în opera lui Ioan Petru Culianu. Sistemul de gândire*, op. cit., pp. 28-29.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 261

⁴⁹ *Ibid.*, p. 161

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 161

⁵² *Ibid.*, p. 243

fi compatibile cu viziunea gândirii magice medievale și renescentiste. Acest demers îi permite inserarea unei comparații între știința modernă, cea medievală și știința renescentistă.

Autorul atinge și tema inteligenței organice și a celei artificiale, a țesutului biologic și a memoriei artificiale, menționate în articolele științifice. În acest context, creierul este prezentat ca un „computer organic”⁵³, ca „aparat de inteligență organică”⁵⁴, discutându-se și despre „memoria artificială”⁵⁵. De asemenea, romanul abordează și tema informației cromozomice”⁵⁶, a manipulării genetico-biologice, din punctul său de vedere ființa umană fiind o încrucișare dintre o maimuță și un papagal.

Romanul *Tozgrec* este racordat la operă, solid ancorat în arhitectura sistemică prin prezența bibliotecii ideale, un hibrid al informației tipărite și digitale, extinsă spațial pe mai multe etaje, dotată cu un computer în care sunt stocate „peste un milion de cărți microfilmate”, care poate stabili „legături cu omologii săi situați în cele mai mari biblioteci din lume”⁵⁷. Din perspectiva fragmentarității, romanul *Tozgrec*, constituit din cele patru variante, este un roman ansamblu, o mașinărie literară, o multiplicitate⁵⁸. După Deleuze and Guattari, fragmentaritatea conferă romanului un nou tip de unitate, transformând-o într-un sistem ce formează un rizom cu lumea. Autorii percep cartea ca pe un organism fără organe, structurat din „linii de articulare sau segmentate, straturi și teritorii; dar și linii de zbor, mișcări de deteritorializare și destratificare”⁵⁹.

Cele patru variante sau platouri sunt conectate prin personajele recurente, numele Mekor Haym, Lea și Tozgrec fiind prezenți și în *Pergamentul diafan*, în timp ce Elis și Ceria sunt personaje ce datează din perioada *Artei fugii*. Funcția lui Tozgrec rădăcitorul este de a lega variantele, coagulându-le în jurul lui. Recurența personajelor și mișcarea acestora în plan spațial, circulând dintr-o parte într-alta, unesc fragmentele textuale în felul în care oamenii care călătoresc unesc continentele. Impresia de dinamism este dată de traiectoria personajelor, urmărită ca pe o tablă de joc, personajele fiind dispuse pe două axe, în patru puncte cardinale. Acțiunile personajelor sunt suprapuse cu crime și infracțiuni, urmate de investigații internaționale.

O altă metodă de legare a sistemului rizomatic este instrumentarea paratextuală prin practicile prefatoriale. În *Prefață*, romanul este considerat „povestirea nebuniei secrete”⁶⁰ a profesorului Caspar, ce nu se încadrează în nici o categorie arhitextuală, pentru că „nu e un roman realist, nici nerealist, nici oniric, nici altfel. Demarează ca un text fantastic și se continuă printr-o povestire polițistă care se parcurge fără efort. E o elucubrație, desigur, dar nu e deloc science-fiction și conține câteva idei interesante, deși absurde”⁶¹. Toate aceste strategii paratextuale funcționează ca o fantă deschisă cititoarei, pentru a-i permite vizualizarea atelierului de creație a autorului.

Scopul acestor instrumentări și manipulări paratextuale este, după Genette, de a oferi cititoarei oportunitatea de a „deveni colaboratoare în construcția literară”⁶². O parte dintre paratexte funcționează ca „incidente de frontieră”⁶³ explicate de Genette ca schimburi,

⁵³ *Ibid.*, p. 283

⁵⁴ *Ibid.*, p. 263

⁵⁵ *Ibid.*, p. 161

⁵⁶ *Ibid.*, p. 262

⁵⁷ p. 280

⁵⁸ „O carte n-are obiect, nici subiect; este făcută din mai materii variate formate și foarte diferite date și viteze” [tr.n.], Gilles Deleuze, Felix Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 2005, pp. 3-6.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Ioan Petru Culianu, *Tozgrec*, op. cit., p. 199.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Gérard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, op. cit., p. xxi.

⁶³ Gérard Genette, *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*, op. cit., p. 159.

împrumuturi sau contaminări între regimul factual și cel ficțional, menite să dezorienteze cititoarea în actul lecturii. În ceea ce privește atelierul de creație, autorul mărturisește că resimte repulsie față de literatură și ficțiune în afirmația categorică „literatura mă dezgustă. Nu vreau să fac literatură”⁶⁴ dispusă în *Introduce*. Declarația este reluată în forma „repulsia față de povestirea literară”⁶⁵, autorul grăbindu-se să precizeze, precaut, în aceeași pagină, faptul că „acest roman nu este, propriu-zis, o operă de ficțiune, deși chiar așa pare a fi”⁶⁶.

Deși romanul poate fi consecința și ”rodul unei fantezii nestăvilite, de nu chiar dereglate”³²¹, scrierea necesită aplicarea ”etichetei de ficțiune”, din cauza gravității informațiilor divulgate („Ceea ce povestesc eu este atât de scandalos pentru conștiința omului de astăzi, încât trebuie să-i punem romanului meu, preventiv, eticheta de ficțiune”) ⁶⁷. Atelierul literar este deschis cititoarei și în adnotările marginale ale autorului („de găsit titlul”⁶⁸, ”de modificat”³²⁴ și alte intervenții ⁶⁹ asupra textului (”pasaj tăiat în original cu o linie continuă, orizontală”³²⁵, ”Întregul text dintre parantezele pătrate este bifat cu mai multe linii oblice în manuscris”⁷⁰). În romanul *Tozgrec*, descoperim și conceptul de carte refuzată⁷¹, romanul fiind explicat ca „ficțiune abil deghizată în anchetă jurnalistică”⁷², într-o lume care ”desensibilizează”, unde oamenii ”devin niște cadavre ambulante”, situație în care scriitorul poartă responsabilitatea de a-i ajuta (”Responsabilitate: trebuie să fie sensibilizați, să li se redea o speranță (realizabilă) într-un viitor mai bun”⁷³).

⁶⁴ Ioan Petru Culianu, *Tozgrec*, op. cit., p. 211

⁶⁵ *Ibid.*, p. 391

⁶⁶ *Ibid.*, p. 391

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*, p. 241

⁶⁹ *Ibid.*, p. 390

⁷⁰ *Ibid.*, p. 388

⁷¹ *Ibid.*, p. 231

⁷² *Ibid.*, p. 395

⁷³ *Ibid.*, p. 388

TRANSLATING THE WOUNDS OF THE BIAFRAN WAR

*Daniela-Irina Darie**PhD Student, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iași*

Abstract: The Biafran War (6 July 1967 – 15 January 1970) wounded deeply the Nigerian nation. The continuous fight among political exponents triggered a bloodshed ending in millions of deaths and a social and political nightmare. Hatred and distrust fragment the national conscience of Nigeria, and the would-be reconstruction of the post-war period came as a further proof of the profound levels of anomy in which the war had thrown "the African giant." Those years have drawn a dramatic canvas in which children with deep sad eyes die without having lived, mothers out of their minds caress the heads without bodies of their children, and politicians continue to make promises not meant to be fulfilled, a period of de-fragmentation and meaninglessness, a social turmoil in which not only the weapons wound, but also the empty look in the eyes of the executioners. Wole Soyinka foresaw the perils of yet another armed conflict in a country already crushed by political belligerences and social incongruity and in his novel Season of Anomy (1973) Wole Soyinka exposes the darkness in which the social actors live their fears and shed their tears. Famine, malnutrition and death are coordinates on which only a deeply marred society may be constructed. Nigeria, the bright hope of the post-independence period, becomes a wild, frenzied social beast, biting its own flesh and struggling to annihilate its own identity. A harsh study in the consequences of war, written in the bleak conditions of a Nigerian prison, by a profound humanist on the brink of depression, Season of Anomy speaks with the voice of the dead, in an attempt to inform the present and the future of Nigeria, which must first of all heal its profound wounds, learning the lessons of the Nigerian genocide, in order to re-write the story of the African giant.

Keywords: Nigerian war, anomy, genocide, Orpheus' myth, social elite

Season of Anomy was published in 1973, and constitutes "a prime example of a literary exploration of post-traditional life-worlds".¹ The novel is a harsh reading of the militarized state in Africa, as one of the choices for a post-independence society. The African "dilemma," as Joseph Obi called it, revolves around the possibilities of a political program for social reconstruction on the background of a "predatory" state.² Soyinka's later works revolve around the "new breed" of interpreters and their psychological and social processes of interpretation, channeled by "[the] messianic calling... to assume the guise of Ogun and bridge de contradictions",³ even if their attempts would fail in shaping a new social order.

The historical context within which the question of power and its backlashes must be read refers to the militarized period of Sani-Abacha's government. This violent conflict claimed not only the thousands of Igbos, real or perceived, in a killing spree, but also, as Robertson reports,

¹ Frank Schulze-Engler. „African Literature and the Micropolitics of Modernity: Explorations of Post-Traditional Society in Wole Soyinka's *Season of Anomy*, Nuruddin Farah's *Sardines* and Tsitsi Dangarembga's *Nervous Conditions*." *Matatu* 35 (2007): 21-35, 215-216. <http://search.proquest.com/docview/215054621?accountid=15533>, p. 23.

² Joseph Obi. „Art, ideology, and the Militarized African Postcolony: A Sociological Reading of Wole Soyinka's *Season of Anomy*." *Neohelicon* XXV.2 (1998): 403-415.

³ Brenda Cooper. „The Two-Faced Ogun: Postcolonial Intellectuals and the Positioning of Wole Soyinka." *English in Africa* 22.2 (1995): 44-69. <http://www.jstor.org/stable/40238810p>. 57.

two million lives⁴ in the actual war. Nnedum presents a terrifying canvas, difficult to conceive for the 20th century; and these images uncannily resemble the anomy in Soyinka's world, the inhumanity and regression of social structure:

Before, during and after the Biafran war in the current Nigeria, millions and millions of Biafran Igbo people were rounded up in several regions, states, cities, towns, and villages in northern and western Nigeria and "slaughtered". During the 1966 Biafran war, their young girls were first gang raped by scores of men and then carried to Leper colonies to be raped by leper patients before being killed; the Biafran nursing mothers had their breast cut off; while their men when caught are buried alive. Satisfied that the world did not react to these heinous war crimes against marginalized innocent people, the then Nigerian leader General Yakubu Gowon declared a war of genocide on Biafran Igbo people – a war that made the Somalian Genocide look like a mere ethnic clash⁵

Even if any conflict which sacrifices the lives of the innocents is morally unjustifiable, this particularly bloody explosion, the Nigerian Civil War (1967-1970), was triggered by a number of historical events which left Nigeria in a state of confusion and social-political turbulence.

After the departure of the British or British-named rulers, a regional battle started on ethnic grounds. The politicization of the ethnic avenue became evident in the "mere scrambling among the ruling regional elites for power on the basis of regional or local ethnic loyalties".⁶ Nigeria was characterized by party fighting, corruption, electoral malpractices and economic retardation. On January 15, 1966, "the African giant, a title Nigerians had proudly accepted, seemed about to collapse... from the hemorrhage of political assassination".⁷ A group of young army majors (mainly Igbo officers), led by Major Chukwumma Kaduna Nzeogwu, overthrew the civilian government of Prime Minister Abubaka Tafawa Balewa.⁸ As Perham recounts:

"[...] I saw on a television screen the Igbo officer who had just murdered the Northern premier, the Sardauna of Sokoto, and his wife, still holding his gun and boasting of what he had done. I felt a sense of horror and foreboding as I seemed to visualize all the terrible results which might follow, now that with the multiple murders of that night the keystone of the federal arch had been struck out".⁹

The same feeling of foreboding plagues *Season of Anomy*, and the horrifying details of death circumvent a country bleeding innocent blood in pointless crimes and hunting scenes.

⁴ Ian Robertson. *Society: A Brief Introduction*. New York: Worth, 1989, p. 410.

⁵ O.A.U Nnedum. „Etiology and Consequences of Internal Population Desplacement in Nigeria: A Psychological Analysis.” *Understanding Social Sciences*. Ed. O.N. Oranye și N.A. Nnonyelu. Enugu: Otek, Ltd., 2004, p. 97, quoted in Obinna, Ezeokana; Chukwukelue, Chine; Ugochukwu, Nnedum; Ojo, Omonijo. „Influence of Traumatization and Category of "Biafran-Nigerian" Civil War Veterans on Posttraumatic Stress Disorder (PTSD) among War Survivors.” *Journal of Basic and Applied Scientific Research* 1.10 (2011): 1480-1483. <www.textroad.com, p. 1480.

⁶ Segun Osoba. „Ideological Trends in the Nigerian National Liberation Movements and the Problems of National Identity, Solidarity, and Motivation 1934-1965: A Preliminary Assessment.” *Ibadan* 27 (1969): 26-38, quoted in Obi, Joseph. „Art, ideology, and the Militarized African Postcolony: A Sociological Reading of Wole Soyinka's *Season of Anomy*.” *Neohelicon* XXV.2 (1998), p. 405.

⁷ Margery Perham. „Reflections on the Nigerian Civil War.” *International Affairs (Royal Institute of International Affairs 1944-)* 46.2 (1970): 231-246. 14 June 2014. <http://www.jstor.org/stable/2613824>, p. 231.

⁸ Kevin Shillington (ed.). *Encyclopedia of African History*. Vol. 2. New York-London: Taylor & Francis Group, 2005, p. 1113.

⁹ *Idem*, p. 232.

The tensions in the country became deeper and bloodier. The assassinations, the structure of the group of conspirators, and the politics of the military government brought to power nourished an anxious belief in conspiracies ethnically orchestrated, “an Igbo bid to dominate Nigeria”¹⁰ and the Hausa-Fulani factions (Northern Nigeria) of the army and the Northern population exploded in a counter coup, on 29th July of the same year, drawing another scarlet scar in the face of Nigerian history. Numerous Igbo officers and civilians were killed in Lagos, Ibadan, and Abeokuta. The parallels between the bloodshed of this action and the ruthless army troops and the hordes of savage civilian lynching for pure pleasure in *Season of Anomy* are striking. The massacres of Igbo in northern cities, followed by a desperate retreat of the civilians, ruled out the concept of “one Nigeria” (Encyclopedia, loc. cit.), at least from Igbo’s point of view. Hatred and lack of trust replaced the openness of the past relations between Igbo and the northern Nigerians.

“The Biafran appeal to our emotions came from the repeated pictures, not only of dead or dying men and women, but, even more penetrating, of small children with swollen stomachs and stick-like limbs who sometimes appeared to look straight at the viewer with a last cry for help”¹¹

On May 30, 1967 the Eastern region, dominated by Igbo segment, led by its governor, Lt. colonel Odumegwu Ojukwu, announced its secession from the Nigerian federation. The state of Biafra is born. By July 6, the Nigerian state declared war to the rebels, triggering a historical event which was to haunt the international social space for decades.

It was a genuinely global event. Whether in its estimated one to three million deaths (Falola, Toyin; Heaton, Matthew 158), its implications for secessionist movements and political stability in Africa, its role as a crucible of contemporary humanitarianism or subject matter for famous African novelists, the war was widely regarded as a watershed in the postcolonial global order.¹²

As witnessed by scholars present in those years in Nigeria, Biafrans were being killed only based on their identity. One of the survivors of Polish genocide as a child, who was spending two years in Nigeria for his doctoral thesis, commented: “[It was] as if the twenty-some years after the Second World War had been compressed into a few minutes. The Holocaust monster was on the prowl again, and it was no use trying to escape its implications in Africa or elsewhere”.¹³ As an expert on problems of Biafran event, Melson underlined that the conflict was not the product of a racial ideology, but a context for a pervading need of self-determination triggered and sustained by the tensions of a post-colonial nation and the search for a “modern nationalist ideology”.¹⁴

The view on the Nigerian events is far from being unanimous. The reports were contradictory and some observers on the field even testified that there is no solid evidence leading to the label of genocide or systematic destruction of the property of an ethnic or religious group. Nevertheless, there was enough evidence of famine and death by illnesses and

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Perham, Margery. „Reflections on the Nigerian Civil War.” *International Affairs* (Royal Institute of International Affairs 1944-) 46.2 (1970): 231-246. 14 June 2014. <http://www.jstor.org/stable/2613824>, p. 231.

¹² Lasse Heerten, Dirk Moses. *Journal of Genocide Research* 16.2-3 (2014): 169-203. <http://dx.doi.org/10.1080/14623528.2014.936700>, p. 169.

¹³ Robert Melson. „My journey in the study of genocide.” *Pioneers of genocide studies*. Ed. Samuel Totten și Steven Jacobs. New Brunswick, NJ: Greenwood Press, 2002, p. 142.

¹⁴ Lasse Heerten; Dirk Moses, *op. cit.*, p. 182.

malnutrition as a direct result of the war.¹⁵ On the other hand, as Nwanne Okafor underlines, “other independent observers such as Stephen Lewis who was a visiting Canadian Member of Parliament were of the opinion that there was genocide during the war.”¹⁶

At a psychological and social level, the experience of war or political, ethnical, and social violence are viewed as deeply traumatic for all categories, women, children and men. Citing Stavrou, the sociologists Eke Chijioke Chinwokwu and Sylvia Kaka Arop underlined:

Research shows that 60-80% people exposed to war and political violence directly or indirectly suffer symptoms of posttraumatic stress. Research findings also indicate that mere living in a violent prone area where the media is filled with images and reports of horrible violence destruction as we are witnessing in Nigeria presently can result in people experiencing symptoms of posttraumatic stress. More importantly, children are more at risk than adults during political violence and war. Researches findings indicate that 80% of children had symptoms of posttraumatic stress disorder one to two years later¹⁷

The war ended in January 1970. The Gowon regime (brought down on July 29, 1975) profited of the oil boom of the mid-seventies to entertain a huge aggregate of opportunists, power-misusers, heinous politicians, functioning on the aggregate growth indices Nigeria has been recording. The vast network of bureaucrats, political coteries, and gigantic projects without realist coverage was meant to protect the mighty ones, leaving the humble citizen at the mercy of the government. Nigeria was overwhelmed by violence determined by the nature of political structure, leaving in its wake bitterness and mistrust in a Nigerian national identity. Although conflict is inherent in human societies, not all conflicts, be they of ideological, political, or religious nature, have ended in war. Unfortunately, in Nigeria, different types of conflicts have most times ended in great casualties.

Soyinka predicted the development of post-war Nigeria. A war fought solely on the grounds of “national boundaries”, without an ideological, social, cultural foundation, ruled out any improvement of the social or political scene. Soyinka warned that “the ramifications of an alliance of a corrupt militarism and rapacious Mafia in society are endless and nearly incurable”.¹⁸ And elsewhere:

“[...] they (the postcolonial rulers) were more concerned with the mechanisms for stepping into the shoes of the departing colonial masters, enjoying the same privileges, inserting themselves in that axial position toward the rest of the community. I saw the most naked and brutal signs of alienation of the ruler from the ruled... And I realized the enemy within was going to be far more problematic than the external, easily recognized enemy.”¹⁹

As Obi underlines, “the Nigeria of *Season* was characterized by neopatrimonialism involving sectional elites. The state – distributive and privatized, and run by a

¹⁵ J.A. Nwadike, *A Biafran Soldier's Survival from the Jaws of Death*. Xlibris Corporation, 2010, p. 26.

¹⁶ Okafor, Nwanne. *Victimization During the Nigerian War*. Master Thesis. Tilnurg, 2014, p. 24.

¹⁷ Eke Chijioke Chinwokwu, Sylvia Kaka Arop. „Socio-Psychological Effects of Political Violence and War on Gender in Nigeria.” *Mediterranean Journal of Social Sciences* 5.26 (2014): 44-50. <10.5901/mjss.2014.v5n26p44>, p. 44.

¹⁸ Soyinka, Wole. *The Man Died*. London: Rex Collings, 1971, p. 182.

¹⁹ Jaggi, Maya. „Wole Soyinka: Lamenting Nigeria's peculiar mess.” *World Policy Journal* 11.4 (1994). <http://search.proquest.com/docview/232591881?accountid=15533>, p. 1.

military/bureaucratic oligarchy - existed for private gain, hence those competing factions invoked all forms of alliances and primordial appeals to control it.”²⁰

For Soyinka, and other writers on the Biafran war, its horrors, and its aftermath, like Chimamanda Ngozi Adichie (*Half of a Yellow Sun*), relevant is the voice of the dead, and the answer to the question how could such meaningless deaths justify the emergence of a better state of the nation.

Season of Anomy is part of Soyinka's tetralogy on the Nigerian war, together with *The Man Died*, *A Shuttle in the Crypt* and *Madmen and Specialists*, not only because they share the same themes, but also because of the horrifying world they describe, in which sanity and normality are only the markers of the historical disease.

Some analysts proposed that war trauma, indeed the concept of trauma more generally viewed, would derive from a specific cultural orientation, defined in western terms, and its relevance to nonwestern communities may be limited. This is to say that trauma is culturally informed, “in its concepts and interventions”.²¹ Nevertheless, such a view does not take into account the pain, the loss, the alienation, and the dehumanizing variable of the individual, accounting for the universality of the concept of trauma. What presents interest for the present analysis is the way in which the concept of trauma of war regains its power, its universality, in Soyinka's war novel, *Season of Anomy*.

Like all Soyinka's works, informed by a deeply mythological perception of the social, the novel has its roots in Orpheus' myth, Ofeyi's journey being equated with Orpheus' quest for his wife, his descending into hell and the perils with which the challenger of gods must confront. Nevertheless, if Orpheus's quest is the quest of a unique individuality, Ofeyi's quest goes beyond “the need to seize for himself the enormity of what is happening, of the time in which is happening”.²² His quest is a shared journey through a shared history, and “the meaning of the event... lead me to a new understanding of history.”²³

Soyinka wrote *Season of Anomy* during his incarceration, between the lines of the books brought to him by his friends in prison. This could be considered the moment of his re-definition as a writer, as a “myth-maker”, as one author called him,²⁴ and as an individual anchored at the immediacies of his country. As Biodun Jeyifo argues:

The Man Died and *Season of Anomy* are the first harvests of [the] development of Soyinka's writing and between them they show the extremes of the artistic and ideological effects and consequences of this pattern.²⁵

The anger and desire of revenge transpire in Soyinka's *Season of Anomy*, and the mediation of the artistic form, or, better said the lack of it, is the expression of an overwhelming strive to punish through language. This is one of the reasons why some authors considered that, without a basic knowledge about the historical events presented by Soyinka in *Season of Anomy*, namely the Nigerian war and its aftermath, the reader feels at a loss of understanding the crucial points of the novel. The deep roots of Soyinka's psychological pain leave no room

²⁰ Joseph Obi, *op. cit.*, pp. 405-406.

²¹ Patrick Bracken, Petty Celia. *Rethinking the Trauma of War*. London: Free Association Books, 1998, quoted in Whitehead, Anne. „Journeying through Hell: Wole Soyinka, Trauma, and Postcolonial Nigeria.” *Studies in the Novel* 40.1&2 (2008): 23-30.

²² Wole Soyinka, *Season of Anomy*: Rex Collings, 1973, p. 218.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Lindfors, Bernth & Kothandaraman, Bala, ed. *The Writer as Myth Maker. South Asian Perspectives on Wole Soyinka*. Trenton-Asmara: Africa World Press, Inc., 2004.

²⁵ Jeyifo, Biodun. *Wole Soyinka: Politics, Poetics and Postcolonialism*. New York: Cambridge University Press, 2004, p. 179.

for well-wrought narrative discourse, better said, for “logical” course of his prose. Deeply marked by the atrocities he witnessed and by his unjust imprisonment, with all the degrading and the dehumanizing conditions of a Nigerian prison, Soyinka will transform writing in a “personal vengeance... [but also] a commitment to justice... for humanity at large, and assumes some ideological dimension in the novel which issued from the same context and inspiration” (Oladitan 14, qtd. in Rajeshwar 184).²⁶

BIBLIOGRAPHY

- Bracken, Patrick și Celia Petty, *Rethinking the Trauma of War*. London: Free Association Books, 1998.
- Chinwoku, Eke Chijioke; Arop, Sylvia Kaka. „Socio-Psychological Effects of Political Violence and War on Gender in Nigeria.” *Mediterranean Journal of Social Sciences* 5.26 (2014): 44-50. 10.5901/mjss.2014.v5n26p44.
- Cooper, Brenda. „The Two-Faced Ogun: Postcolonial Intellectuals and the Positioning of Wole Soyinka.” *English in Africa* 22.2 (1995): 44-69. <<http://www.jstor.org/stable/40238810>>.
- Falola, Toyin; Heaton, Matthew. *A history of Nigeria*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Heerten, Lasse; Moses, Dirk. *Journal of Genocide Research* 16.2-3 (2014): 169-203. <http://dx.doi.org/10.1080/14623528.2014.936700>.
- Jaggi, Maya. „Wole Soyinka: Lamenting Nigeria's peculiar mess.” *World Policy Journal* 11.4 (1994). <http://search.proquest.com/docview/232591881?accountid=15533>.
- Jeyifo, Biodun. *Wole Soyinka: Politics, Poetics and Postcolonialism*. New York: Cambridge University Press, 2004.
- Lindfors, Bernth & Kothandaraman, Bala, ed. *The Writer as Myth Maker. South Asian Perspectives on Wole Soyinka*. Trenton-Asmara: Africa World Press, Inc., 2004.
- Melson, Robert. „My journey in the study of genocide.” *Pioneers of genocide studies*. Ed. Samuel Totten și Steven Jacobs. New Brunswick, NJ: Greenwood Press, 2002.
- Nnedum, O.A.U. „Etiology and Consequences of Internal Population Displacement in Nigeria: A Psychological Analysis.” *Understanding Social Sciences*. Ed. O.N. Oranye și N.A. Nnonyelu. Enugu: Otek, Ltd., 2004. 88-95.
- Nwadike, J.A. *A Biafran Soldier's Survival from the Jaws of Death*. Xlibris Corporation, 2010.
- Perham, Margery. „Reflections on the Nigerian Civil War.” *International Affairs (Royal Institute of International Affairs 1944-)* 46.2 (1970): 231-246. 14 June 2014. <http://www.jstor.org/stable/2613824>.
- Robertson, Ian. *Society: A Brief Introduction*. New York: Worth, 1989.
- Obi, Joseph. „Art, ideology, and the Militarized African Postcolony: A Sociological Reading of Wole Soyinka's Season of Anomy.” *Neohelicon* XXV.2 (1998): 403-415.
- Obinna, Ezeokana; Chukwukelue, Chine; Ugochukwu, Nnedum; Ojo, Omonijo. „Influence of Traumatization and Category of "Biafran-Nigerian" Civil War Veterans on Posttraumatic Stress Disorder (PTSD) among War Survivors.” *Journal of Basic and Applied Scientific Research* 1.10 (2011): 1480-1483. www.textroad.com.
- Okafor, Nwanne. *Victimization During the Nigerian War*. Master Thesis. Tilsburg, 2014.

²⁶ Oladitan, Olalere. „The Nigerian Crisis in the Nigerian Novel.” *New West African Literature*. Ed. Kolawole Ogungbesan. London: Heinemann, 1979. 10-20. P. 14, quoted in Rajeshwar, M. „Never Too Late to Regain Paradise: Season of Anomy.” *The Writer as Myth Maker. South Asian Perspectives on Wole Soyinka*. Ed. Bernth and Kothandaraman, Bala Lindfors. Trenton-Asmara: Africa World Press, Inc., 2004. 184.

- Oladitan, Olalere. „The Nigerian Crisis in the Nigerian Novel.” *New West African Literature*. Ed. Kolawole Ogungbesan. London: Heinemann, 1979. 10-20.
- Osoba, Segun. „Ideological Trends in the Nigerian National Liberation Movements and the Problems of National Identity, Solidarity, and Motivation 1934-1965: A Preliminary Assessment.” *Ibadan* 27 (1969): 26-38.
- Perham, Margery. „Reflections on the Nigerian Civil War.” *International Affairs (Royal Institute of International Affairs 1944-)* 46.2 (1970): 231-246. 14 June 2014. <http://www.jstor.org/stable/2613824>.
- Rajeshwar, M. „Never Too Late to Regain Paradise: Season of Anomy.” *The Writer as Myth Maker. South Asian Perspectives on Wole Soyinka*. Ed. Bernth and Kothjandaraman, Bala Lindfors. Trenton-Asmara: Africa World Press, Inc., 2004. 183-202.
- Robertson, Ian. *Society: A Brief Introduction*. New York: Worth, 1989.
- Schulze-Engler, Frank. „African Literature and the Micropolitics of Modernity: Explorations of Post-Traditional Society in Wole Soyinka's Season of Anomy, Nuruddin Farah's Sardines and Tsitsi Dangarembga's Nervous Conditions.” *Matatu* 35 (2007): 21-35, 215-216. <http://search.proquest.com/docview/215054621?accountid=15533>.
- Shillington, Kevin, ed. *Encyclopedia of African History*. Vol. 2. New York-London: Taylor & Francis Group, 2005.
- Soyinka, Wole. *The Man Died*. London: Rex Collings, 1971.
- . *Season of Anomy*: Rex Collings, 1973.
- Stavrou, Vivi. „Psychological effects of criminal and political violence on children.” *The Child Worker* 11.7 (1993): 3-9.
- Whitehead, Anne. „Journeying through Hell: Wole Soyinka, Trauma, and Postcolonial Nigeria.” *Studies in the Novel* 40.1&2 (2008): 23-30.

TRAUMA AS A MYTHICAL VOYAGE IN WOLE SOYINKA'S "SEASON"

Daniela-Irina Darie

PhD Student, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iași

*Abstract: Wole Soyinka's fiction is defined by the tragedies of the Biafran War (6 July 1967 – 15 January 1970), by the pointless political struggle, with coups changing nothing, corruption and an exhaustive alienation within the Nigerian society. Chanting to only one god, personal wealth, the representatives of the nation deepen the anxiety and the uncertainty the commoner must endure. While Wole Soyinka's first novel, *The Interpreters* (1965), reveals, beyond the sharp irony, an abiding hope in the light of the future, his second novel, *Season of Anomy* (1973), is an undisguised cry of pain, disillusionment, and fury, doubled by a sense of futility. Written in a period marked by Soyinka's imprisonment, the novel tries to draw a certain equilibrium from old powerful myths, Orpheus' journey in the underworld, and Ogun's myth, the continuous struggle to translate the gods' will to the obtuse human beings. The novel is marked by an existential sadness, not unlike the mood of the Nigerian nation of that period. Where *The Interpreters* employs an ironic smile in its attempts to propose a strategy for surpassing the social and economic chaos Nigeria has fallen victim to, *Season of Anomy* crawls amidst dead, wounded, pained and insane, turning all its hopes to a god sensitive to words and music. The anomic character of the *Season* lives the horror, suffers the pain, and his answer is the answer of an artist hoping that his translation of the event would somehow modify its consequences. A similar desperation, incongruous and obnubilating, creeps in and out Soyinka's memoirs, *The Man Died. Prison Notes* (1972), a statement of a hurt human being, crying out his disillusionment in humanity, in the meaning of life, in the order of sanity. It is, like *Season of Anomy*, and so much more, the result of a deep trauma, the perish of a philosophy, but at the same time, the birth of a new perspective on the role the African artist must play in re-structuring his/her society.*

Keywords: Nigerian war, anomy, genocide, Orpheus' myth, social elite

Wole Soyinka's *The Man Died. Prison Notes* (1972) is a written expression of hate and fury. Detained for eighteen months during the Biafra War, of which fifteen months in solitary confinement, Wole Soyinka has written his memoirs between the lines of his *Idanre*, smuggled for him by supporters or, as other sources inform, on toilet paper and cigarette wrappers.¹ The themes on which the memoirs are based are survival, not only physical, but also of the moral values as humanity, integrity, justice, and the need to preserve one's psychological wholeness. As Wole Soyinka highlights, his memoirs are not a recipe for surviving degradation, but a private diary of his refuse to succumb to terror, injustice and loneliness.

As Peter Enahoro underlines:

Soyinka lays down his political thoughts in the manner of an enraged man pounding the table with his fist, which is fair enough for a writer in a continent where too many are only too willing to compromise and keep

¹ Lindfors, Bernth. *Wole Soyinka Revisited*. New York: Twayne Publishers, 1993, p. 134.

their political thoughts well hidden, even sometimes, one suspects, from themselves.²

The title of the volume speaks about the death of a Nigerian journalist, beaten to death for an alleged attack on Gowon³. His death acquires a metaphorical quality in Soyinka's memoirs, the silence of conscience's death, the silence of the human soul when confronted with pure evil and not daring to challenge it. When society maintains silence, when all of them "wound their voices around our [the silenced] innermost guts and made each man partake of the brotherhood sacrament of blood and guilt and pain".⁴ What saved Soyinka from insanity, as he himself declares, was his camaraderie with the other prisoners, and this shared experience kept their humanity alive. From his prison notes emerges an obsessive need to find a meaning to all this "attendant human suffering" of war, because, as Soyinka shares with his readers, "[the war] must... be made to fragment more than buildings: it must shatter the foundations of thought and re-create".⁵ An organism caught in an anomic universe, in which the only certitude is death, must de-construct itself, in order to die or to be re-constructed, even if it will forever bear the scars of that tragedy. But *The Man Died* moves beyond being an artistic plea to humanism and compassion. It became the dais from which he took daring stands, making known his opinion about the futility of such a war, the great risks that his country was about to take on unsubstantiated grounds. As the author mentions:

[...] my denunciation of the war in the Nigerian papers; my visit to the East; my attempt to recruit the country's intellectuals within and outside the country for a pressure group which would work for a total ban on the supply of arms to all parts of Nigeria; creating a third force which would utilize the ensuing military stalemate to repudiate and end both the secession of Biafra, and the genocide-consolidated dictatorship of the Army which made both secession and war inevitable.⁶

Sprung from the deep feelings of injustice, pain, empathy with the dead and the survivors alike, such themes pervade the third segment approaching the event of war in African literature, a segment nourished by writers such as Soyinka, with a humanist approach, which went beyond the healing process of the creative act, and, starting from themes like the role of ideology and violence, tried to trigger a reassessment of social values through "a revolutionary transformation of society".⁷ This artistic avenue is searched by Wole Soyinka's *Season of Anomy* (1973).

Season of Anomy, Soyinka's second novel, is included in the so-called "Literature of War," and its theme is one of the most tragic events in history, the Biafran War. The introduction to the reasons (at least the official ones) and the aftermath of the conflagration,

² Peter Enahoro, „The Man Died.” *Critical Perspectives on Wole Soyinka*. Ed. James Gibbs. Boulder-London: Lynne Rienner Publishers, 1996, p. 239.

³ General Gowon, the head of state in Nigeria between 1966 and 1975.

⁴ Wole Soyinka, *The Man Died: Prison Notes of Wole Soyinka*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1988, p. 11.

⁵ Kofi Owusu, „Canons Under Siege: Blackness, Femaleness, and Ama Ata Aidoo's *Our Sister Killjoy*.” *Callaloo* 13.2 (1990): 341-363. <http://www.jstor.org/stable/2931711>, p. 1.

⁶ Wole Soyinka, 1971, quoted in McLuckie, Craig. „Literary Memoirs of the Nigerian War.” *No Condition is Permanent. Nigerian Writing and the Struggle for Democracy*. Ed. Holger Ehling și Claus-Peter Holste-von Mutius. Amsterdam-New York: Rodopi B.V., 2001, p. 24.

⁷ Oladitan, Olalere. „The Nigerian Crisis in the Nigerian Novel.” *New West African Literature*. Ed. Kolawole Ogunghesan. London: Heinemann, 1979, p. 14.

brief as they are, are meant to justify the comparison of Biafran War with a “holocaust”^{8,9}, and not only because of the high level of causalities, but also through its traumatic effects. These effects are explored by Soyinka, together with his quest for meaning and strategies of coping toward an inner balance.

Season of Anomy is considered an intensely religious book, through the moral issues it analyses and the powerful echo of its ritualistic subtleties.¹⁰ Pervaded by Soyinka’s sense of outrage, due to his experiences in the prison of Katuna, the novel becomes a cry for justice, because, as Soyinka acknowledges, “For me, justice is the first condition of humanity.”¹¹

Within his version of Orpheus myth, Soyinka advances a quest for Nigeria’s revival, a Nigeria deeply submersed in a coma, waiting for its people to find in themselves the strategies and the forces to create a future for their country. *Season of Anomy* is a disjunctive writing. Almost as if there were two novels in one. Part of the third phase of Anglophone African literature, the novel addresses to “a revolutionary impulse that not only demands but also imputes action to save the people.”¹²

The meanings of *Season of Anomy* are closely associated with Soyinka’s life, reflecting his rage and sense of helplessness in facing the ordeals not only of a wrongly imprisonment, but also of the chaos in which the country was forced by the decisions (political or cultural) of a handful of people. Soyinka tried to translate this whirl of emotions in the language of the myth, as if its universality was the only able to make sense of an event such as the Biafran war. His work, especially *Season of Anomy*, is well surprised in a quote of Brenda Cooper:

His lifework has been to fashion and re-fashion the myth... if not ultimately to succeed in forging social harmony, then at least to offer the hope of individual regeneration through the enactment of ancient ritual. (This is particularly the case in his second novel, *Season of Anomy*, published in 1973).¹³

His central character, a poet in pursuing his vision, is, this time, “burden with a fatalistic temperament and a proneness to martyrdom”.¹⁴ In *Season of Anomy*, the heroes are, likewise, oblivious to their mortality, and this aspect gave birth to a vivid polemics among Soyinka’s critics – that his heroes are devoided by their individuality in order to become the embodiment of concepts - justice, freedom, society. They resemble more to some textbook prototypes of social action, than to individual personalities. The consequence is that they lack humanism, and the reader finds it difficult to empathize with them.

⁸ Melson, Robert. „My journey in the study of genocide.” *Pioneers of genocide studies*. Ed. Samuel Totten și Steven Jacobs. New Brunswick, NJ: Greenwood Press, 2002.

⁹ Heerten, Lasse; Moses, Dirk. *Journal of Genocide Research* 16.2-3 (2014): 169-203.
<<http://dx.doi.org/10.1080/14623528.2014.936700>>.

¹⁰ Obi, Joseph. „Art, ideology, and the Militarized African Postcolony: A Sociological Reading of Wole Soyinka's *Season of Anomy*.” *Neohelicon* XXV.2 (1998): 403-415.

¹¹ Wole Soyinka, *The Man Died*. London: Rex Collings, 1971, p. 95.

¹² Obiechina, Emmanuel. „Parables of Power and Powerlessness: Exploration in Anglophone African Fiction Today.” *A Journal of Opinion* 20.2 (1992): 17-25. <http://www.jstor.org/stable/1166987>, p. 18.

¹³ Cooper, Brenda. „The Two-Faced Ogun: Postcolonial Intellectuals and the Positioning of Wole Soyinka.” *English in Africa* 22.2 (1995): 44-69. <http://www.jstor.org/stable/40238810>, p. 57.

¹⁴ Irele, Abiola and Simon Gikandi, *The Cambridge History of African and Caribbean Literature*. Vol. I. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 495.

¹⁴ Jeyifo, Biodun. *Wole Soyinka: Politics, Poetics and Postcolonialism*. New York: Cambridge University Press, 2004, p. 188.

Biodun Jeyifo, otherwise a deeply engaged advocate of Soyinka's work, underlined the flaws of *Season of Anomy*, which derive, mainly, from an "uninhibited release and little artistic mediation."¹⁵

Nevertheless, it is exactly this "inflamed" discourse that "chains" the reader at the grotesque and the horrors described in the novel. The reality *Seson of Anomy* describes is born from the cries of an imprisoned human being who was listening to the tragedy outside his prison. The discourse doesn't have to be "mediated," it must trigger a strong reaction of empathy and acknowledgement of an unjustifiable crime. It is, in the end, a novel of war.

Beyond the inconsistencies and, sometimes, the lack of homogeneity in Soyinka's novel, beyond the "overwrought" prose which, in some instances, borders artificiality, these works advance a realistic image of the modern Nigeria, in which corruption befriends hypocrisy, and lack of social conscience. The artist remains unheard, and his interpretation can be only anomic.

Season of Anomy transmits a sense of discontinuity, as if Soyinka wanted to write a novel of war from two distinct perspectives. The first perspective comprises the protagonist's strategies of instilling the country with his ideal of society, built on the homogeneity and circularity of the utopian community Aiyero, in which the youth always return to invest their Western knowledge. As a result, such a society becomes a combination of instrumental technology and deep humanism, a potential social strategy for a modern Nigeria. The second perspective acknowledges the war and the heinous crimes through Ofeyi's quest for his beloved, Iriyise.

At a superficial analysis, the only theme shared by the two perspectives seems to be Soyinka's social proposal: an action based on common effort, the failure of the individual in shaking the petrified edifice of social evil. Soyinka seems to rebuke the "don quixotism" of singular enterprise, in favor of a concerted strategy. Nevertheless, this is only a superficial analysis, because, in Soyinka's view, there is a hero who has the means and must find the opportunities and strategies to reshape his society: the artist. And of course, not by chance, Ofeyi is a poet.

"In the forests, life began to stir,"¹⁶ so ends Soyinka's allegorical novel. The symbolism of this end allows hope to develop, a frail, still obscure hope, hidden in the forests, but nevertheless, a real possibility. Beyond the inherent reflection of the social and cultural alienation of the artist from his "source" community, and at least partially tributary to his Western education, the protagonist as an African intellectual could still shape a social identity for his nation. The images of death, near-death, fragmentation, blood, maiming, continuous interrogations of the war's meaning pervade Soyinka's *Season of Anomy*, because, as the author underlined, it is in moments like the tragedies of war that a nation must shape its identity, de-constructing the event and re-constructing, searching for a meaning deeply obscured by layers upon layers of blood, corpses, in hunting without justification. Death is the common denominator of Ofeyi's journey into himself as an African, and his vitality is contrasted with the comatose state of Aiyéro, the allegorical Nigeria in Soyinka's novel, whose coming to life is by no means clearly established.

In this context, Aiyéro must be read as a social strategy based on remembering, an insight into reasons and consequences of the cathartic event – in this case, the war – in order to assume a social responsibility and partake in the effort to reshape the collective psyche. When Ofeyi journeys through the bloody sites of Cross-River, he is taught a historical lesson, and a social one, because his escape is the result of a collective effort. The dead inform his development as a character, and the living provide him with a closure for his trauma.

In war, even the most ordinary gestures, caressing a child, eating, sleeping, loving your family, become mythical, out of their habitual proportions. The reality itself seems to reverse

¹⁵ Soyinka, Wole. *Season of Anomy*. London: Rex Collings, 1973, p. 320.

its meanings. The morgue pretends to be warm in its iciness, friendship brings only sorrow, as we witness the morgue's doctor losing his best friend, humanity is devoid of substance, and the habitual world performs only in the blackness of night or reason.

If Soyinka offers his readers a sense of closure, it is through the few instances of humanism encountered in the novel: the collectivity surviving in the church only due to their shared effort to be compassionate and help, the doctor's family, and, finally, the group surrounding Ofeyi. But they do not represent normality, they are deviations in time of war.

Aiyéro is not such a proposal. It becomes a surrealist space, in which time is arrested, death seems to come peacefully through the wisdom of the ancestors, and the blood of the past is reinvested with the power to nourish the land of the future. It is not a social strategy, but an eulogy for the

Art itself is not a proposal, unlike *The Interpreters*. Ofeyi's way with words and music is pointless against the cruelty and inhumanity of the bloodthirsty hordes regressed to their interpretation of tribal habits; they see man as a prey, much like their ancestors hunting in the woods. However, unlike their ancestors, they do not respect their prey; they do not ask for forgiveness or thank the bull for its death in the ritual. This is the reason why a great part of the ritual images in the war landscape loses its meaning. The only space in which such a ritual of regeneration would bring a sense of cohesion and social harmony is Aiyéro, which functions only in a mythical space, on circular coordinates, in which Ofeyi allows himself to evade from the traumatic present.

Some scenes of the novel create a sense of stage, and in this respect, *Season of Anomy* is not alone in Soyinka's works. The same sense of fracture in time, a suspension of the voluntary work of the conscience, in order to evaluate the meaning of a dramatic tableau are to be found in *The Interpreters*, and there also they serve as a means of escape.

Not without faults, among which the lost avenue of Aiyéro project is, in a social perspective, the most promising, but unfinished enterprise, *Season of Anomy* allows itself to be read in many perspectives.

If the Literature of War tried to assert the commitment of Nigerian writers to the social and political precedence of Nigeria, Soyinka adopted a mediating position between the two parts, Biafra and Nigeria. For him, the role of the writer in times of war is not to take sides, to find rationalities and means of transmitting them to the reader, but to enforce a reevaluation of the causes and the effects of the trauma - and to attempt to prevent such devastations. What Soyinka accuses in the Biafra War is its lack of "redefinition of social purpose". As Soyinka acknowledged, it is pointless a war that gives birth or consolidates the same ideologies and social strategies, which gave birth to it in the first place.

A novel written in prison, in deep solitude, after an unjust trial, *Season of Anomy* is the interrogation of a deeply engaged activist, a writer who considers the wisdom of African history a source of strategies for avoiding a state of anomy. This objective is not to be attained by the individual, however deep his commitment would be, but by the community in social cohesion, which gives the African nation the power to recover from the most tragic wound ever inflicted by history: the Biafra War.

Season of Anomy underlines Soyinka's belief in fighting against "abdication of the will, resignation, withdrawal or enforced withdrawal... the half-death state of inertia, neither-nor... the ultimate condition of the living death."¹⁷

BIBLIOGRAPHY

¹⁷ Wole Soyinka, *op. cit.*, 1973, p. 306.

- Cooper, Brenda. „The Two-Faced Ogun: Postcolonial Intellectuals and the Positioning of Wole Soyinka.” *English in Africa* 22.2 (1995): 44-69. <http://www.jstor.org/stable/40238810>.
- Enahoro, Peter. „The Man Died.” *Critical Perspectives on Wole Soyinka*. Ed. James Gibbs. Boulder-London: Lynne Rienner Publishers, 1996. 239-241.
- Heerten, Lasse; Moses, Dirk. *Journal of Genocide Research* 16.2-3 (2014): 169-203. <http://dx.doi.org/10.1080/14623528.2014.936700>.
- Irele, Abiola and Simon Gikandi, *The Cambridge History of African and Caribbean Literature*. Vol. I. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Jeyifo, Biodun. *Wole Soyinka: Politics, Poetics and Postcolonialism*. New York: Cambridge University Press, 2004.
- Lindfors, Bernth. *Wole Soyinka Revisited*. New York: Twayne Publishers, 1993.
- McLuckie, Craig. „Literary Memoirs of the Nigerian War.” *No Condition is Permanent. Nigerian Writing and the Struggle for Democracy*. Ed. Holger Ehling și Claus-Peter Holste-von Mutius. Amsterdam-New York: Rodopi B.V., 2001. 21-41.
- Melson, Robert. „My journey in the study of genocide.” *Pioneers of genocide studies*. Ed. Samuel Totten și Steven Jacobs. New Brunswick, NJ: Greenwood Press, 2002.
- Obi, Joseph. „Art, ideology, and the Militarized African Postcolony: A Sociological Reading of Wole Soyinka's Season of Anomy.” *Neohelicon* XXV.2 (1998): 403-415.
- Obiechina, Emmanuel. „Parables of Power and Powerlessness: Exploration in Anglophone African Fiction Today.” *A Journal of Opinion* 20.2 (1992): 17-25. <http://www.jstor.org/stable/1166987>.
- Oladitan, Olalere. „The Nigerian Crisis in the Nigerian Novel.” *New West African Literature*. Ed. Kolawole Ogungbesan. London: Heinemann, 1979. 10-20.
- Owusu, Kofi. „Canons Under Siege: Blackness, Femaleness, and Ama Ata Aidoo's Our Sister Killjoy.” *Callaloo* 13.2 (1990): 341-363. <http://www.jstor.org/stable/2931711>.
- Soyinka, Wole. *The Man Died*. London: Rex Collings, 1971.
- Soyinka, Wole. *Season of Anomy*. London: Rex Collings, 1973.

THE REPRESENTATIONS OF FEMINITY IN VOICULESCU'S NATURE

Iuliana Voroneanu(Păunescu)

PhD, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract. Voiculescu intimate connection advocates the restoration between man and nature, which marked the existence of the Romanian people and destroyed modern civilization gradually. Voiculescu's stories create a world of meanings in which the real coexists with the fantastic. Thus nature can be regarded as a feminine entity in its many guises. Some feminine symbols that can be found in Voiculescu's Stories are water, rain, fish, the moon, the forest, the cave, the ground. In the individual expression of the eternal feminine, there is always and everywhere around us, ever find love, sensuality, tenderness, sensitivity, charm, grace, purity, spontaneity and dedication.

Keywords: Fantastic, feminitate, ipostaze, simboluri, comuniune

Vasile Voiculescu este un creator de atmosferă, surprinzând lucid moartea lumii magice, sufocată de agresiunea rapidă a civilizației inteligenței. Proprie îi este prozatorului mai ales iscusința în țeserea planurilor real-ireal, în obținerea comuniunii om-natură, prin revitalizarea unor formule folclorice tradiționale, prin aglomerări seriale, prin surprinderea vibrației intime a regnurilor.

Dezvăluirea de către Voiculescu-sau încifrarea, pentru unii- a semnificațiilor unor simboluri și structuri mitice, a rosturilor unor practici magice, este adevărat prin intermediul artei, legate de vânătoare, pescuit și păstorit, intră în conexiuni multiple. Totul se întâmplă în cadrul natural, elementele feminine ale naturii joacă un rol important în amplificarea stărilor și trăirilor personajelor.

Relația povestirilor voiculesciene cu fantasticul

S-a scris și s-a vorbit foarte mult despre fantasticul în proza lui V. Voiculescu. El cunoscuse atâtea zone ale țării și a mărturisit că practicile magice, datinile, atitudinile și mentalitățile arhaice l-au interesat și din perspectiva medicului și educatorului. Dezvăluirea de către Voiculescu-sau încifrarea, pentru unii- a semnificațiilor unor simboluri și structuri mitice, a rosturilor unor practici magice, este adevărat prin intermediul artei, legate de vânătoare, pescuit și păstorit, intră în conexiuni multiple. Totul se întâmplă în cadrul natural, elementele feminine ale naturii joacă un rol important în amplificarea stărilor și trăirilor personajelor.

Aparținând grupării gândiriste, Voiculescu pledează pentru refacerea legăturii intime între om și natură, care a marcat existența poporului român și a fost distrusă treptat de civilizația modernă. În descrierile lui se observă o spiritualizare a materiei: îndărătul realităților palpabile se mișcă entități inefabile cu care omul intră într-o misterioasă comunicare. Povestirile lui Voiculescu închid în sine o lume plină de semnificații în care are loc o conviețuire a realului cu fantasticul, dar și a miraculosului cu fantasticul, într-o alternare uimitoare de planuri. Scriitorul ne poartă în universul său în așa fel încât, trezindu-ne în plin fantastic, nu știm când și cum am trecut hotarele realului.

Spațiul în care se manifestă supranaturalul este extrem de precis delimitat: un spațiu izolat de influența civilizației și de orice formă de viață socială, reprezentat printr-o natură

sălbatică(pădurea, apa, muntele) și uneori greu accesibilă și un timp nedefinit, reprezentat simbolic prin timpul nocturn.

Parcurgând „Povestirile” lui V.Voiculescu, se constată ferma opțiune estetică a prozatorului pentru fantasticul de sorginte folclorică, susținut de un puternic substrat arhetipal. Influența tradiționalismului este evidentă în alegerea temelor și motivelor literare, izvorâte din experiența magică a satului românesc sau adaptate acestei experiențe.

Proza voiculesciană confirmă părerea că fantasticul e un gen prin excelență descriptiv, că el se bazează pe o adevărată școală a privirii. Scriitorul observă și „interpretează” natura, așezând în reprezentare peisagistică accente anticipative ale evenimentelor. Universul imaginar din „Povestiri” este construit în forma unui cronotop al primitivității sălbatice.

Natura și Femeia - ipostaze ale feminității

Natura voiculesciană poate fi privită ca o entitate feminină, în multiplele ei înfățișări, dar mai ales lumea de la munte și din împărăția bălților, este natura pe care scriitorul a purtat-o în suflet, mereu dornic de a vedea cu ochii minții și de a simți mișcarea, culorile, frumusețea, tumultul și de a reda totul în cuvinte. De remarcat astfel că la Voiculescu, voluptatea de a lua contact cu natura este de ordin vizual. El percepe natura cu ajutorul privirii. Ochiul său deschis spre lume se bucură de expresivitatea formelor vegetale, de schimbarea luminii, de culorile cerului și norilor, de ivirea norilor.

Natura servește dispozițiilor sale spirituale. El este receptiv la vitalitatea, la dinamismul prefacerilor naturii, la mobilitatea elementelor feminine, la pulsul, tensiunea și agitația debordantă a naturii, la relația specială creată între personaje, trăirile lor și elementele cadrului natural. Voiculescu exploatează stările paroxistice ale acestora: revărsările de ape, respirația uriașă a aglomerației umane și animale, viscolul năpraznic, fierberea, tumultul, ciocnirile violente. În același timp, natura voiculesciană este guvernată de reguli ce subsumează existența feminină în jurul nostru, dar a și preluat din comportamentul ființei-femeie. Ea este fie supusă, pasivă, receptivă, sensibilă la nevoile oamenilor, fie dezlănțuită, dominantă, rezistentă, independentă.

Trăsăturile feminine ale elementelor naturii sunt receptate și redată de către Voiculescu într-un mod care atrage atenția, deoarece între acestea există o legătură strânsă. Ele se îmbină și se influențează reciproc. În natură el descoperă acele forțe primare ale cosmosului care au generat viața planetei și în care omul însuși își găsește îndepărtata sa origine. Aceste forțe se constituie și se materializează în elementele feminine ale naturii, de care omul modern se devitalizează în condițiile civilizației moderne: apa, ploaia, luna, pădurea, pământul, peștera. Prezentarea pe larg a elementelor feminine întâlnite în opera lui Voiculescu încearcă să evidențieze adevăratele semnificații a acestora.

Descrierea personajelor feminine se bazează pe oscilația între realitatea fermă și basm, pe un amestec subtil de linii fantastice și reale. Portretele împrumută, prin armonie dimensiuni ale clasicității folclorice, trădând însă dispoziție la culoare și voluptatea liniei detaliate. Atributul unic al puținelor personaje feminine este frumusețea, o frumusețe izbitoare, care atrage atenția asupra unei semnificații specifice a privirii.

Există o relație dintre femeia ființă și latura feminină a naturii, plecând de la ideea că feminitatea și manifestarea trăsăturilor ei presupun o modificare a categoriilor mentale, deoarece dislocă structura viziunii obișnuite a lumii înconjurătoare sau a propriului echilibru interior. În fața ipostazelor feminității personajele experimentează senzații și trăiri pe care am încercat să le ilustrez. Povestirile ilustrează psihologii relativ sumare de personaje feminine, însă natura ca entitate feminină este bogat reprezentată prin prezența numeroaselor elemente feminine. Manifestarea feminității în aceste povestiri are ca rezultat obținerea comuniunii om-natură, dar și expresia unei insecurități lăuntrice, o inaderență între om și natură, care poate conduce la depersonalizarea individului, a ipostazei masculine.

Femeia ca ipostază a feminității, are capacitatea necesară să administreze relațiile sentimentale, să asigure relații interumane, stabilitate și iubire. Ea e dotată cu talentul necesar pentru a simți motivațiile și sensul vorbelor și al comportamentului, putând prevedea finalitățile sau luând măsuri.

Natura, cu toate elementele feminine, în această ipostază, are capacitatea de a mijloci relațiile interumane, de a da stabilitate și de a oferi protecție pentru manifestarea iubirii, de a potența actul iubirii, prin farmecul și magia pe care le poate exercita asupra ființei umane. Dar totodată poate fi potrivnică omului, revărsându-și toată energia negativă acumulată prin acțiunile omului, sau, fiindcă așa este scris. Din vreme în vreme, natura își dezlănțuie stihiiile, se manifestă distructiv, ia tribut de vieți omenești și apoi revine la starea inițială.

În literatura română întâlnim scriitori care au redat în operele lor ipostaze ale feminității, atât femeia, cât și elementele feminine ale naturii. Ca personaje principale sau secundare, sau chiar prezență episodică, acestea aduc acea notă de feminitate cadrului în care se desfășoară acțiunea, imprimă acțiunii sensibilitate, finețe, căldură, blândețe, îndărătnicie chiar. Aceste atribute ale feminității îmblânzesc duritatea acțiunii sau accentuează dramatismul acesteia.

Natura misterului feminin identificat în diferitele ipostaze ale feminității însușește mai mult decât orice altceva. În expresia individuală a eternului feminin, care există dintotdeauna și peste tot în jurul nostru, regăsim oricând iubirea, senzualitatea, gingășia, sensibilitatea, farmecul, grația, puritatea, spontaneitatea și dăruirea.

Simboluri/elemente feminine ale naturii în Povestirile lui Voiculescu

Natura înseamnă pentru V.Voiculescu în primul rând vitalitate. În natură el descoperă acele forțe primare ale cosmosului care au generat viața planetei și în care omul însuși își găsește îndepărtata sa origine. Aceste forțe se constituie și se materializează în elementele feminine ale naturii, de care omul modern se devitalizează în condițiile civilizației moderne, întruchipând câteva simboluri feminine.

Simboluri acvatice

Apa – semnificațiile simbolice ale apei pot fi reduse la trei teme dominante: origine a vieții, mijloc de purificare, centru de regenerare – ce pot fi regăsite chiar în cele mai vechi tradiții, ele formând combinații imaginare dintre cele mai variate, deși toate coerente.

Apa este un mobil al intrigii, mânăta spre o nouă alcătuire a zodiilor în „Pescarul Amin”. Ivirea din străfunduri a unui morun fabulos, „arhanghel al apelor” e precedată de revărsarea Dunării furioase, devenită „un imens șir de dâmburi rostogolitoare”. Apa nu-și poate nega originea voluptoasă și, pe pământ, ea se arată a fi un element al iubirii și al unirii cu atotputernicia cerească. Reprezintă o sursă de fecundare a sufletului: râul, fluviul, marea reprezintă cursul existenței umane și fluctuațiile dorințelor și sentimentelor. Rătăcirea eroilor la suprafața apei arată că ei sunt expuși pericolelor vieții, simbolizate în mit prin monștrii ieșiți din adâncuri.

Pentru Voiculescu apa rămâne leagănul vieții și al morții, al dragostei și eliberării de păcat. În ea trebuie căutați și pot fi regăsiți strămoșii („Pescarul Amin”), ea se identifică cu spațiul dragostei, chiar dacă e plătită cu viața („Lostrița”). Este vorba, prin urmare, de o obsesie a scriitorului în legătură cu adevărul elementar că apa ca element al universului a fost și a rămas întotdeauna izvorul și leagănul primordial al vieții pe pământ. Asemeni unei ființe umane, apa captează toate energiile negative ale universului, adună toată ura și necazurile produse de revărsările ei care nu pot fi stăvilite de puterea omului: „Apele, îngreuiate de piedica zăplazurilor, se încarcă de ciudă, curg dense, dure, ca de rece metal topit...”

Pestele, emblemă a apei, este simbolul fecundității și înțelepciunii. Trăind ascuns în adâncurile apei, el este pătruns de puterea sacră a genunii. El doarme în lacuri sau străbate fluviile și dăruiește ploaie, umezeală sau provoacă revărsări. El poate fi asimilat revărsărilor de după iarnă, cu valuri ce se umflă și înghit totul ca un potop purificator, precum și noianului mișcător și anonim unde ajung toate. Aici domnește principiul Umed, ca principiu al topirii, al dizolvării,

al învăluirii, al contopirii părților într-o totalitate, aceasta extinzându-se pe măsura imensității fluide ce ne înconjoară.

Lostrita-sirenă din povestirea cu același titlu este o semi-zeitate a apei și a aerului, un element confuz și necurat. Morunul, strămoșul lui Amin, „urcase din alte lumi de ape, de departe, se altoise cu băștinașii și întemeiase între brațele fluviului neamul cel tare al Aminilor”.

Ploaia este universal considerată simbolul influențelor cerești ce se exercită asupra pământului, fiind în mod evident, elementul fecundator de pe urma acțiunii căruia pământul devine fertil. Ploaia lunară comportă și simbolismul obișnuit al fertilității, al înviorării. Ploaia, fiică a norilor și a furtunii, adună laolaltă simbolurile focului(fulgerul) și a apei. De aceea, ea prezintă o dublă semnificație, de fertilizare spirituală și materială. Căzând din cer, ea înseamnă și un dar al forței divine.

Noaptea este considerată fiica Haosului și mama Cerului și a Gliei. Ea a dat naștere somnului și morții, viselor și spaimelor, duioșiei și înșelăciunii.

În povestirile lui Voiculescu noaptea vrea să ia în stăpânire lumea, atât celelalte elemente feminine, cât și reprezentanții lumii oamenilor. Nu e lipsit de semnificație faptul că deschiderile spre lumea magicului natural sunt specifice imaginarului nocturn: fie că e vorba străfundurile tenebroase ale apelor, fie de întunericul terestru, sugestia dominantă e legată de noaptea timpului, de coborârea în preistorie și de refacerea în acest mod a legăturii intime între om și natură. Tocmai ideea că unitatea inițială a lumii poate fi regăsită printr-un eveniment suprafiresc face ca textul să fie fantastic, dar nu terifiant; ruptura săvârșită „în sânul inalterabilei realități” neliniștește, fără să înspăimânte.

Noaptea devine locul privilegiat al comuniunii de neînțeles, e jubilara dionisiacă. Ea e legată de coborârea pe o scară tănuțită, de contopire amoroasă. Majoritatea legăturilor care au loc între iubiți au loc noaptea, „spre miezul nopții”. Doar acum refacerea legăturii intime între om și natură poate avea loc, refacerea legăturilor rupte datorate lumii civilizate este pe deplin favorizată.

Simboluri terestre

Pământul este principiul pasiv, perfecțiunea care primește acțiunea principiului activ. Glia suportă iar cerul acoperă. Toate ființele se împărtășesc din ea de la naștere, căci este femeie și mamă. Pozitive, virtuțile ei sunt blândețea și supunerea, fermitatea liniștită și durabilă, dar și umilința.

Asimilat cu mama, pământul este un simbol de fecunditate și de regenerare. El naște toate ființele, le hrănește, le protejează împotriva oricărei puteri de distrugere, apoi primește din nou germenul fecundator. Pământul, în forma câmpiei, avid de apă este menționat în „Sezon mort”-„liniștite drumuri de țară, cu praful de trei palme”, Voiculescu numindu-l „Sahară nemilostivă”. În această ipostază, pământul așteaptă „semințele” de ploaie, pentru a-și exercita capacitatea de regenerare și de fecunditate. Vegetația are nevoie de un alt element feminin, ploaia.

Peștera este arhetip al uterului matern. Ea reprezintă lumea, un loc al neștiinței, al suferinței și pedepsei, în care sufletele omenești sunt ținute închise și încătușate. Simbolismul peșterii cuprinde nu numai înțelesul cosmic, ci și etic sau moral. Peștera și spectacolul ei reprezintă lumea aceasta de aparențe agitate, din care sufletul trebuie să iasă pentru a contempla adevărata lume a realităților-lumea ideilor. Intrarea în peșteră înseamnă întoarcerea la origini și, de aici, înălțare la cer, ieșire din cosmos.

Ca și în cazul Luparului și al părintelui Sofonie, peștera simbolizează primitivitatea și izolarea în care trăiește omul lui Voiculescu, simplitatea naturală a unei lumi ce nu cunoaște noțiunea de confort. Femininitatea peșterii determină descătușarea sufletului închis în spații rigide, stricte(zidurile mănăstirii). Eroul din „Schimnicul” se redescoperă, comunică cu puterile ascunse ale pământului, ale forțelor magice. El lasă în urmă mănăstirea, toate amintirile despre o viață deloc fericită și se retrage în peșteră pentru a-și găsi liniștea, pentru a deveni el însuși.

Pădurea constituie un adevărat sanctuar în stare naturală, acoperământul unui munte și puterea acestuia. Ca simbol al vieții, copacul poate fi considerat o legătură, un intermediar între pământul în care își înfige rădăcinile și bolta cerească pe care o atinge cu creștetul.

În general, pădurea lui Voiculescu este pătrunsă de fabulos, natura vegetală rămasă în sălbăticie, neatinsă de om, își apără tainele, iar străinii nu pot pătrunde în aceste locuri fără acceptul ei. Pădurea sa este o făptură feminină în sine, capabilă de sentimente și pasiuni, înzestrată cu suflet care este perceptibil, prin freamătul ramurilor și șoaptele frunzelor, prin răsufierea adierilor de vânt.

Pădurea din „Sezon mort” este o pădure sălbatică, rămasă încă impunătoare și pură a străvechiului codru al Vlăsiei, unde trăiesc viețuitoare de toate felurile, o comoară de culori jucăușe și o explozie de viață unanimă.

Simboluri cosmice

Luna simbolizează dependența și principiul feminin, precum și periodicitatea și reînnoirea. Luna este un instrument de măsură universal. Același simbolism leagă între ele Luna, Apele, Ploaia, caracterul prolific al femeii, al animalelor, al vegetației, destinul omului după moarte și ceremoniile inițiatice. Ea este asimilată cu apele primordiale de unde începe manifestarea, noaptea, umezeala, subconștientul, imaginația, visul, receptivitatea, femeia și tot ce este trecător, influențabil, prin analogie cu rolul ei astronomic de reflector al luminii solare. Luna are un farmec aparte în povestirile lui Voiculescu. Magia se exercită prin lumina stranie a lunii, în întunericul nopții. Ea provoacă stări diferite asupra personajelor, de la neliniște până la rezonanța ființei cu natura. Natura chiar este dominată de un instinct erotic fabulos: energii devastatoare și obscure răscolesc deopotrivă om, animal și natură, prinși în vârtejul unei adevărate beții a fecundității.

Prezentarea pe larg a elementelor feminine întâlnite în opera lui Voiculescu încearcă să evidențieze adevăratele semnificații a acestora. Luate în ansamblu, elementele feminine sunt rezultatul unor forțe și legi neștiute, care au generat viața planetei, în care omul însuși își găsește îndepărtata sa origine. Aceste forțe se constituie și se materializează în elementele feminine ale naturii, de care omul modern se devitalizează în condițiile civilizației moderne.

BIBLIOGRAPHY

- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, București, Editura Artemis
- Ocinic, Mirela, *Un vis iluminat de-un fulger*, Sibiu, Editura Imago, 2002
- Ocinic, Mirela, *Structuri ale imaginarului în proza scurtă românească din secolul XX*, Sibiu, Editura Imago, 2002
- Ocinic, Mirela în *Cercetări de limbă și literatură*, Tomul XI, 2000-serie nouă, Oradea, Editura Imprimeriei de Vest, 2000
- Popescu, Florentin, *Pe urmele lui Vasile Voiculescu*, București, Editura Sport-Turism, 1984
- Sorescu, Roxana, *Interpretări*, București, Editura Cartea Românească, 1979
- Tudose, Cerasela, *Gen și Personalitate*, Editura Tritonic, București, 2005
- Zaharia-Filipaș, Elena, *Introducere în opera lui V. Voiculescu*, București, Editura Minerva, 1980

ABOUT SPACES, LIMITS AND WANDERINGS IN "A WOMAN FOR APOCALYPSE", BY VINTILA HORIA

Liliana Danciu

PhD, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Motto: „Omul rătăcește câtă vreme își caută țelul”¹

Abstract: The exile people live on their consciousness a real tragedy of a breaking off a sacred forgotten thing. They are forced to abandon it, but they'll miss it a lot. They'll miss it as much as Adam will always miss that "rib" which he desires tragically to obtain it with every embrace of the loved woman. The phenomenon of the exile represent a limited situation, through the man needs get lost in the unknown, estranging from the edenic place of "At home", assuming the Stranger condition with all that the popular and cultural literature has invested him. Even if the image of "At home" suffers some negative mutations from the hypostasis of the Stranger in a new world, which doesn't desire him, will establish him to revalue positively that Lost Paradise. Vintilă Horia is a great Romanian writer, who has unfortunately known the exile because of the contamination of "At home", which had become a space of reprisals and injustice. He was adopted by Spain, which has become another "At home" since he died. The novel A women for Apocalypse valorizes positively the feminine, so the feminine becomes the "key" of the mystical, ontological and spiritual rescue of the whole humanity. If the men bring about the war and hatred, the woman brings about the rescue, through her love. Time is not the enemy of the man any more, but it is his ally, because it hasn't got any power to terrorize and the death has been defeated by love. "At home" means the absolute love of a woman, who succeeds in raising the spirit to that initial Lost Paradise.

Key-words: *exile, woman, "At home", Eros, stranger, Apocalyps.*

1. Utopia spațiului ideal

Utopia și termenii care derivă din aceasta sunt antinomici în semantismul lor imediat, dar au în comun imaginarul uman, care are nevoie de *realități dincolo de realitate* pentru a-și depăși condiția umană, pe care nu o acceptă. Au apărut scenarii cu privire la societăți ideale – cetatea lui Platon, lumi ideale – Raiul, Atlantida, femeia ideală/ bărbatul ideal – mereu diferiți în funcție de canoanele fizice și spirituale ale timpului, căci în prim planul imaginarului colectiv a fost plasat Idealul. Apelând la terminologia basmului popular românesc, se face trecerea de la „tărâmul acesta”, un Aici familiar, dar imposibil de tolerat în plan existențial spre „tărâmul celălalt”, un Acolo necunoscut, străin, dar care oferă imaginea unui potențial Ideal existențial, care de cele mai multe ori rămâne o Utopie. Astfel, „locul bun” și „locul rău”, „non-locul” și „anti-locul” nu fac decât să reflecte modul de raportare a existenței umane la valori axiologice

¹ Johann Wolfgang von Goethe, *Faust, Prolog în cer*, apud Henri Blaze, *Al doilea Faust. Eseu despre Goethe*, traducere din limba franceză de Nicoleta Mitroiu, ilustrații de Tony Johannot, Iași, Institutul European, 2008, p. 209. Deși aspirația și căutarea țelului par noțiuni sinonimice, am preferat această versiune de traducere celei realizate de către Ștefan Augustin Doinaș, fiind interesată de ideea căutării, care implică de cele mai multe ori rătăcirea în numele căutării, pe care nici Dumnezeu faustian, nici cel horian nu par a o incrimina (J. W. Goethe, *Faust. Partea I și Partea II*, traducere, introducere, tabel cronologic și comentarii de Ștefan Augustin Doinaș. „Goethe despre Faust”, traducere de Horia Stanca, București, Editura Univers, 1982: „Greșește omul câtă vreme-aspiră” (p. 54).

și gnoseologice a căror „mutație” subiectivă schimbă continuu percepția omului de la un subiect la altul, de la un timp la altul și de la un spațiu la altul: „utopia și antiutopia se plasează așadar într-un raport reversibil: Când utopia este situată într-un altundeva sau altcândva, atunci lumea noastră, situată aici și acum, devine o antiutopie. Când autorul imaginează acest altundeva sau altcândva ca pe o antiutopie, atunci lumea noastră devine «nu chiar atât de rea», mai bună, de dorit”².

Încă de la naștere, ființa umană traversează „frontiera”, care delimitează în mod dramatic, definitiv și ireversibil cele două spații ale realului: cel necunoscut, misterios, și încărcat de puterea imaginarului și cel care se dezvăluie zilnic, clipă de clipă conștientului și experienței nemijlocite. El cunoaște apoi un „acasă” parental din sânul căruia va „emigra”, în numele maturizării proprii, pentru a construi un „acasă” propriu, pentru ca în Marea Trecere, cum o numea Lucian Blaga, să traverseze, printr-o mișcare ambiguă pe sensul înapoi/ înainte, Pragul dintre cele două lumi. „Alungat” de Dumnezeu dintr-un spațiu al perfecțiunii, Raiul, într-un spațiu al durerii, al păcatului și al morții, Pământul, ființa umană devine în esența ei primordială un ex-patriat, aflat într-o continuă și dureroasă rătăcire-căutare-întoarcere odiseică spre „Ithaca paradisiacă”, Patria pierdută, unde are șansa de a-l reîntâlni pe acel Pater transcendent de care a fost în mod dramatic despărțit.

Prin prisma noilor cercetări în psihanaliză³, care reconsideră teoriile freudiene, sunt corelate de acest domeniu miturile și religia, considerându-se că scenariul mitic genezic al creării și al alungării primilor oameni ar reprezenta în plan individual drumul parcurs de ființa umană, de-a lungul devenirii sale fizico-psiho-emoționale, de la stadiul de fetus la cel de nou-născut, continuând cu vârsta oedipiană până la totala independență de părinți și definitivarea propriei independențe în gândire și în acțiune. Astfel, grădina Edenului nu ar fi decât un enorm uter primordial în care Adam și Eva au fost concepuți de către Dumnezeul androgin, iar alungarea lor pe pământ reprezintă actul de naștere al ființei umane, în calitate de om. În termeni psihanalitici, Pomul Cunoașterii Binelui și Răului reprezintă falicitatea lui Dumnezeu, iar fructul său interzis este corpul lui Adam; „gustând din carnea” lui Adam, Eva „cunoaște” materia, și implicit devenirea în timp și spațiu, drept pentru care Dumnezeu a interzis accesul la Pomul Vieții Veșnice, pentru a nu corupe eternitatea spirituală prin materie. Adam și Eva vor fi „exilați” de atunci până în prezent pe un pământ neprimitor, unde domnește violența, răul și moartea, unde vor fi niște „străini” rătăcitori în căutarea sensului existenței. Inocenți, în sensul absenței oricărui reflex de gândire sau înțelegere, primii oameni parcurg o călătorie a cunoașterii prin autocunoaștere într-un triumfi pur metafizic: alegere - cunoaștere - moarte. Doar îngerii au cunoaștere, dar nu au nici liber arbitru și nu cunosc moartea, cu excepția Întâiului Înger, care a avut atât cunoașterea cât și libertatea de a alege, de unde căderea sa.

În mistica iudaică, există două mari motive mitice specifice, cel al exilului poporului ales și cel al mântuirii. Creștinismul păstrează ambele dimensiuni mitice, dar nuanțate într-un mod specific: la începutul acestei mișcări, există exilul din rațiuni politico-religioase, creștinii fiind prizonieri și persecutați nemilos, pentru ca mai târziu, începând cu secolul al II-lea, pustnicii se autoexilau în zone cât mai pustii, departe de civilizație, pentru a-l căuta pe Dumnezeu⁴; dimensiunea mântuirii se regăsește în sacrificiul lui Iisus, necesar pentru refacerea legăturii omului cu divinitatea.

² Corin Braga (coord.), *Morfologia lumilor posibile. Utopie, antiutopie, science-fiction, fantasy*, București, Tracus Arte, 2015, pp. 34-35.

³ Conform Didier Dumas, *Biblia și fantomele sale*, traducere din limba franceză de Cristina Vasilescu, București, Editura Philobia, 2014.

⁴ Jean Jacques Wunenburger surprinde, în planul imaginarului uman, dimensiunea transfigurantă a deșertului, spațiu al revelației, al căutării, al rătăcirii, al cuceririi, al inițierii mistice. Aici, pustnicul convertește „geografia infernală” în „celest”, „mineralul anunțând revelația unei prezențe numinoase” (Jean Jacques Wunenburger, *Viața imaginilor*, în românește de Ionel Bușe, Cluj, Editura Cartimpex, 1998, pp. 94-97.

Exilul românesc de după 1945 a însemnat părăsirea unei geografii sacre, acea Patrie care înseamnă Acasă, desacralizate însă de ocupația sovietică. Utopia unei societăți egalitariste s-a dovedit aberantă prin procustianismul absurd și radical aplicat cu ură în rândul intelectualilor români. Dez-naționalizarea lor a însemnat dincolo de tragedia personală șansa universalizării operelor acestora: Mircea Eliade, Constantin Brâncuși, Eugen Ionescu, Vintilă Horia, Paul Goma, Dumitru Țepeneag. Într-un articol, unde-și propune o viziune generală asupra fenomenului exilului românesc de după 1945, Georgeta Orian enumeră termenii prin intermediul cărora Laurențiu Ulici surprinde semantismul bogat al acestui cuvânt: „fugă, fugărire, sancțiune, opțiune, aventură, destin, salvare, terapie, revanșă, refuz, revoltă, regăsire, motive politice-economice-personale-psihologice, dor de ducă, lehamite, întâmplare, frică, curaj, soluție, lipsă de soluție”⁵. După cum se poate observa, unii termeni sunt antinomici, dar doar în aparență, căci frica și curajul, soluția și absența acesteia surprind alchimia acestei situații-limită, exilul. Cel care este nevoit să părăsească spațiul familiar al țării natale se angajează într-o *fugă de ceva* și *înspre altceva*, căci fuga presupune distanțare și apropiere. „Fugărirea” înseamnă prigoană, nedreptate și „sancțiune”, care dau exilului dimensiunea periculoasă a unei vânători. Pentru unii intelectuali români, precum Eugen Ionescu, Paul Goma, Norman Manea, exilul a însemnat „revanșă, refuz, revoltă”, iar pentru Vintilă Horia exilul a devenit „destin”, „regăsire”, „salvare”, mai ales în ultima etapă a acestuia, când Spania devine sufletește și spiritual acel „Acasă” de care-i fusese atât de dor. Depășirea dimensiunii tragice a exilul constă nu atât în părăsirea unui teritoriu ostil pentru a trăi într-un altul, ci în reconcilierea metafizică a dihotomiei *părăsire/ regăsire*, posibilă atunci când ceea ce ai părăsit este regăsit atât în noua Patrie, dar mai ales în propria ființă. Pentru Eliade, exilul a fost conotat negativ, în ciuda împlinirii și recunoașterii profesionale, caracterizat prin două perechi de sensuri care marchează dramatic linia destinului-labirint - fugă și sancțiune, refuz și revoltă. Fuga din calea tăvălugului sovietic și teama de sancțiune sunt potențate de refuzul complicității și de revolta la adresa occidentului care a abandonat România. Din punct de vedere simbolic, alegând exilul, Eliade se îndepărtează implicit de Centrul sacru al existenței sale, iar întreaga suită de evenimente tragice n-au făcut altceva decât să confirme deriva în care se afla. Centrul este regăsit doar în interior, în miezul fierbinte al ființei sale profunde, prin *patternul* exilului dantesc.

2. Prin Apocalipsul interior spre zorii unui nou început

Pentru scriitorii români ai exilului din perioada postbelică, și în special pentru Vintilă Horia, greutățile și durerea exilului politic reprezintă calea spre o dublă mântuire, spirituală și intelectuală. *O femeie pentru Apocalips* este romanul unei rătăcirii-căutare a sensului existenței prin intermediul iubirii, al credinței și al cunoașterii. Scopul acestei rătăcirii este întoarcerea spre sine însuși, un Sine regăsit doar prin intermediul unei urcări-coborâre, o *anabasis* posibilă doar prin *catabasis*, asemeni luminii dintâi care a tășnit prin voință divină din tenebrele întunericului inform primordial, și al Soarelui care se înalță din pântecul muntelui și pentru a coborî acolo odată cu fiecare amurg. În acest inedit roman, un bărbat și o femeie se găsesc, se pierd și se regăsesc în toiul unor confruntări cumplite, în care doar moartea există și înghite lacomă taberele adverse, maurii și creștinii. Dar chiar și acolo unde moartea stăpânește, acolo unde sfârșitul pare inevitabil, viața se încapățânează să continue, salvată de iubire. Nu doar viața aduce laolaltă oamenii prin iubire, ci și moartea prin ură: „Oameni, țipete, pași în două limbi trec pe lângă ei, atingându-i în grabă, frecând zidurile, destrămând bălțile, ca și cum ar urmări

⁵ Laurențiu Ulici, *Avatarii lui Ovidiu*, apud Georgeta Orian, *Exilul românesc după al II-lea război mondial: literatură, probleme, publicații, raporturi* (www.uab.ro/reviste_recunoscute/philologica/...2003/17_g_orian.doc - 28.07.2015)

scopuri liniștitoare și precise, perechi formate de întâmplarea învâlmășelii, căutându-se, alungându-se, duse de dansul istovit al morții”⁶.

Ațiunea se desfășoară într-o Spanie surprinsă în contexte social-istorice zbuciumate, care evidențiază intoleranța, violența gratuită și ura izvorâtă din ignoranță: luptele cu maurii din Evul Mediu, războiul civil din secolul XX și apocalipticul final. Acest spațiu geografic profan devine la rândul său simbolic într-o Europă frământată de conflicte civile și etnice, de două conflagrații mondiale, devenind emblematic. Iubirea însă dă sens atât vieții cât și morții, căci cei doi îndrăgostiți transgresează „frontierele” dintre cele două „tărâmurii” descoperind nemurirea. În basmele populare românești, în căutarea fetei de împărat răpite de zmeu, eroul trece de pe „tărâmul acesta” pe „tărâmul celălalt” și revine dezinvolt după ce misiunea a fost îndeplinită și binele a învins răul. În nuvelele fantastice eliadești, eroii pendulează între spațiul profan și cel sacru într-o inițiere care-i va „reintegra” definitiv în „paradisul pierdut”.

La Vintilă Horia, doar iubirea reintegrează, unește și depășește limite, formează caractere, purifică suflete damnate, conduce spre evoluție și cunoaștere absolută. Eroul pornește de la ipostaza ratării – un student la medicină ajuns traficant de cadavre („vindecătorul – necromant” sau magismul în ipostaza supremă a armonizării contrariilor) – pentru a deveni un adevărat cavaler salvator al femeii iubite, un gnostic aplecat asupra cercetării adevărului absolut și un mesia eliberator. Apocalipsul lui Vintilă Horia există zilnic în fiecare ființă umană care luptă pentru dez-mărginirea sa prin cunoaștere și iubire și fiecare înălțare individuală este o victorie redutabilă la nivel microcosmic. Până a o cunoaște pe Blanca, Manuel este un Ahile rățacit într-o vale a morții, un erou pierdut în ego-centrismul steril care-l îndepărta însă de propriul Sine. După ce o cunoaște, aventurându-se în „afară” în întâmpinarea Celuilalt, în mod paradoxal se cufundă tot mai adânc în abisul său ființial, până la acea scânteie care-l face una cu Dumnezeu. Astfel, numele său devine una cu Sine, conform principiului că numele este persoana.

Romanul începe cu o scenă de război bântuită de moarte și disperare, dar se încheie în atmosfera de pace a regisirii, a unității și a iubirii, din acest punct de vedere, opera fiind povestea unei împliniri prin sacrificiu, așteptare și speranță. Textul e împărțit în trei părți ce ar corespunde celor trei întâlniri dintre Blanca și Manuel, în cadrul unor repere temporale diferite, dar în aceeași Spanie, mereu sfâșiată însă de ură și de conflicte. Cele trei „întâlniri” sunt tot atâtea trepte ale inițierii tainice și mistice, căci amândoi traversează în sens ascendent „cercul Venerei”, sinonim cunoașterii senzuale, apoi „cercul lui Mercur”, al intelectului purificat prin cunoașterea științifică, religioasă și culturală, pentru a trece în cercul superior al absolutului, unde are loc „nunta” trupului și a spiritului cu divinitatea înseși. Cunoașterea nu are granițe și nu este exclusivistă, ci integratoare, astfel încât cei trei înțelepți, Alfarabi, Aben Halevi și părintele Xavier devin personaje-simbol al acesteia. Aceste etape ale inițierii spirituale sunt surprinse de Ion Barbu, matematicianul poet, atât în balada cultă *Riga Crypto și lapona Enigel*, cât și în poezia *Ritmuri pentru nunțile necesare*. Vintilă Horia subscrie acestor „nunți necesare” în traseul inițiat al sufletului uman: iubind și cunoscând inițial femeia, Manuel se cunoaște pe sine și „aude” chemarea cunoașterii intelectuale și spirituale a umanității pentru a deveni împreună cu femeia una cu timpul, una cu universul și divinitatea: „Mă aflu deja sus și jos, mă formez în tine aidoma unui embrion în matrice, dar sunt, de asemenea, stăpânul lumii, finitul care aleargă înspre ceea ce ar dori să fie. Cresc înspre ultima mea naștere, care ține, deja, de trecut” (FA, 221).

Prima parte este un scurt preambul care introduce cititorul în atmosfera de vis a romanului, potențată de mireasma de cimbru⁷, care va reveni obsedant în trama romanească.

⁶ Vintilă Horia, *O femeie pentru Apocalips*, traducere din limba franceză și prefată de Mihaela Pasat, București, Art, 2007, p. 15.

⁷ „La Vintilă Horia, cimbrul funcționează ca un veritabil auxiliar magic, ca o plantă care poate reda viața, ca o marcă de identitate, care anihilează timpul și spațiul. (...) Asocierea cimbru-cruce dobândește o semnificație deosebită, de eliberare

Romanul e scris de către instanțe narative care se succed continuu: Blanca va apărea în ipostaza morăritei, apoi a călugăriței-asistentă și a Sophiei; Manuel, în ipostaza dublă a studentului la medicină și a necromantului, apoi a cavalerului salvator și a „nebunului”⁸, iar în final, a inițiatului care transcende mundanul; Eulalio, hoț de cadavre, hangiu, medic și salvator, care se neantizează în ipostaza sinucigașă a unui Iuda neputincios. Motourile care deschid fiecare treaptă a inițierii sunt sugestive pentru această epopee a ascensiunii sufletului uman. Întregul roman este ancorat în zodia focului și a mistuirii, un foc din ce în ce mai spiritualizat: „Nu cunosc decât o prudență..., aceea de a mă mistui într-o vâlvătaie și mai intensă (P. Teilhard Chardin). Prima etapă a inițierii, erotică și senzuală, stă sub semnul timpului însuși, a morții, dar și a ciclicității, care-l împinge spre spirala infinitului: „Astăzi nu are noimă decât dacă se află între ieri și mâine” (C. G. Jung). A doua secvență inițiativă ocupă cel mai generos „spațiu” în economia romanului, fiind expresie a „nebuniei” prin cunoașterea umană, ce capătă sens doar prin metamorfozarea spirituală, prin contopirea alchimică a celor două principii, masculin și feminin: „Amada en el amado transformada” (Saint Juan de la Croix). Ultima secvență narativă coincide cu transgresarea morții, a spațiului însuși, abolirea prin iubire a tuturor frontierelor geografice și lingvistice, tot atâtea bariere în înțelegerea și acceptarea Celuilalt: „... apatrizi prin cuvânt” (Henri Michaux). Când oamanii vor vorbi aceeași limbă, cea a iubirii, a acceptării și a iertării, atunci va fi abolită una dintre cele mai puternice bariere care se ridică între oameni, bariera lingvistică.

Romanul *O femeie pentru Apocalips* propune o răsturnare îndrăzneată a mitului faustic, deși omul horian și cel goethian au în comun aceeași sete arzătoare de a trece dincolo de limitele condiției umane și ale cunoașterii mundane. Ceea ce-i diferențiază însă este metoda aleasă: Faust alege erosul-magie și pactul cu diavolul, în timp ce Manuel alege erosul-credință pentru a decanta iubirea de orice impuritate profană și pactul cu femeia. În ecuația nemuririi și a dez-mărginirii intră în ambele situații o femeie, Erosul și tentația nemuririi. Faust oglindește specificitatea epocii în care a trăit, o perioadă a contradicțiilor, a științei și a magiei, a obscurantismului religios și a deschiderii spre cunoașterea miturilor, un Renascentist „iluminat”, care respinge cunoașterea limitată prin dogme de orice tip, alegând libertatea absolută prin eliberarea gândirii, a sentimentului și a dorinței. Faust trăiește însă o tragedie⁹ aproape în sens antic, întrucât puterea, tinerețea veșnică și iubirea sunt iluzii „vândute” de diavolul mincinos, iar eroul cade strivit sub legitatea nemiloasă a condiției umane, limitate. În parabola goethiană, omul pare anihilat între cele două planuri atemporale ale puterii transcendente, Dumnezeu și Diavolul, asemeni modelului scenariului antropogonic gnostic bogomilic. Revin asupra intrigii basmului popular românesc, căci Dumnezeul faustian se folosește de Mefisto pentru a-l reageza pe „robul său” pe direcția bună și pentru a învinge răul. Faustianismul ca metodă romantică de spargere a frontierelor este sortită eșecului, căci abisul și înălțimile sunt aici dihotomice, ele nefiind complementare. Calea opusă direcției faustiene, dar care, paradoxal, o implică prin tragism, este cea a ascezei propuse de Juan de la Cruz în

absolută, de mântuire sau de înviere și imortalitate” (Mihaela Pasat, *Dincoace de cuvânt*, prefața la Vintilă Horia, *O femeie pentru Apocalips*, p. 11).

⁸ Termenul este utilizat cu nuanțe multiple, scriitorul creând o ambiguitate misterioasă în jurul termenului: există în acest roman o nebunie mimată, asumată de cel care se retrage în spatele zidurilor unui sanatoriu-mănăstire pentru a se izola de nebunia feroce a lumii dezlănțuite în violență și ură; există apoi acea nebunie caldă și altruistă a lui Don Quijote, care încearcă la rândul său o compensare a lipsei de imaginație și de frumusețe a omenirii printr-o supralicitare voită a acestora; iar, la sfârșit, este sugerată acea nebunie a credinței în Hristos, conform sintagmei pauline „nebuni întru Hristos”. Nebunia este acea stare prin care personajul lui Vintilă Horia refuză conformismul și îmbrățișează supra-viețuirea, adică viața într-o dimensiune superioară.

⁹ Vintilă Horia subscrie prin romanul *O femeie pentru Apocalips* opiniilor filosofilor C. Noica și Eugen Christ cu privire la personajul lui Goethe, expuse în studiul lui Vasile Voia, *Tentația limitei și limita tentației. Repere pentru o fenomenologie a mitului faustic*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, București, Ideea Europeană, 2010, pp. 291-310. Scriitorul român îi conferă personajului său masculin o conștiință și șansa de a întâlni și de a re-întâlni dincolo de Timp și Moarte, Femeia.

versurile sale și însușită de cuplul Blanca - Manuel: coborârea în noapte, în întunericul interior al ființei, pentru o înălțare purificatoare spre absolut, prin iubirea iluminatoare: „O, noapte care m-ai fermecat,/ o, noapte mai demnă de iubire decât aurora,/ o, noapte care ai unit,/ Iubitul cu iubita, iubita în Iubit ai preschimbât!”¹⁰. Cum spunea Blaga, în poezia *Vei plânge mult ori vei zâmbi?*: „Nu știi, că numa-n lacuri cu noroi în fund cresc nuferi?”.

În interpretarea lui Jung, Faust și Mefistofel sunt cele două laturi care coexistă în fiecare dintre noi, simbolul armonizării contrariilor, ca mai sus, în cazul medicului deopotrivă vindecător și necromant: „Faust, filosoful inept și orb, întâlnește partea întunecată a ființei sale, umbra sa sinistră, pe Mefistofel, care în pofida atitudinii sale negatoare, reprezintă adevăratul spirit al vieții, opus învățatului arid, ezitând la marginea sinuciderii”¹¹. Și Manuel are un dublu malefic, Eulalio, un dezabuzat, a cărui impotență fizică o reflectă pe cea metafizică în scena încercării lamentabile de a o viola pe Blanca. Personajul lui Vintilă Horia rupe însă „înțelegerea” cu mefistofelicul Eulalio, înălțându-se prin iubire deasupra unor dorințe imediate. Analizând opiniile filosofilor Constantin Noica și Eugen Christ cu privire la Faust, Vasile Voia concluzionează că acest personaj încheie un târg în care „vinde ceea ce pentru el nu este important și primește ceea ce nu-l interesează: plăcerea, bucuriile”, anulând atât dramaticul cât și tragicul, înțelegerea dintre cei doi nefiind „un adevărat pact, ci o prinsoare între doi dezabuzati”¹². Printr-o iubire totală, Manuel reușește să împace însă contrariile, căci coborârea în infernul interior are valențe mai degrabă orifice decât faustice. Coborând în căutarea Sinelui, el se înalță și își cunoaște originea divină; cunoaște înălțarea spirituală și ridicarea din mlaștina unei vieți degradante odată ce o cunoaște pe Blanca. El îi salvează viața, dar ea, Euridice - Blanca, îl smulge Infernului și îi redă perspectiva unor noi orizonturi, salvându-l din timpul profan degradant. Din acest punct de vedere, Vintilă Horia eliberează omul din pactul cu diavolul și-l reintegrează Cerului printr-o coborâre tot mai adâncă în tenebrele interioare, până la momentul sublim al Iluminării prin iubire și cunoaștere. Singurul pact pe care Manuel îl încheie este cu femeia iubită, un pact al iubirii care salvează: „Sunt poate salvat și întind o mână înspre ea pentru a pecetlui pactul care tocmai ne-a unit. Oare-i chiar atât de frumoasă? Nu e numai reflectarea celeilalte?”¹³. Vintilă Horia subscrie crezului paulinic din Corinteni 1, 13, căci pentru personajele sale nu există cunoaștere în absența iubirii și iubirea este cea mai autentică formă de cunoaștere, idee reflectată din cele mai vechi texte sumeriene. Scriitorul depășește însă viziunea limitată misogină a apostolului, care limitează iubirea dintre bărbat și femeie la supunere și obediență, căci această iubire devine una dintre căile misterioase ale găsirii plenitudinii spirituale prin trup și dincolo de acesta.

„Personajele-idei”¹⁴ ale lui Vintilă Horia, Blanca și Manuel, trăiesc o frumoasă poveste de dragoste curată și înălțătoare prin puterea ei purificatoare, care-i va elibera de toate constrângerile și limitările existențiale. Aceste personaje sunt în egală măsură simboluri mistice și mitice ale imaginarului religios, numele femeii fiind sinonim cu Aurora, „zorii de zi”, iar cel masculin fiind o abreviere familiară a lui Emanuel, „Dumnezeu este cu noi”. În toate culturile străvechi, aurora este cea care aduce lumina zilei, alungând tenebrele nopții pentru a anunța reparația soarelui pe bolta cerească. Zorii¹⁵ zilei simbolizează așadar speranța unui nou început,

¹⁰ <https://protectiaconsumatoruluideliteraturacontemporana.wordpress.com/2012/09/02/noaptea-intunecata-sfintul-ioan-al-crucii/> (19.07.2015, ora 18).

¹¹ C. G. Jung, *Amintiri, vise, reflecții consemnate și editate de Aniela Jaffé*, traducere și notă de Daniela Ștefănescu, București, Humanitas, 1996, p. 215.

¹² Vasile Voia, *op. cit.*, p. 303.

¹³ Vintilă Horia, *O femeie pentru Apocalips*, p. 60.

¹⁴ Constantin Ciopraga, *Un itinerant european: Vintilă Horia*, în vol. *Personalitatea literaturii române*, ediție revăzută și adăugită, Iași, Institutul European, 1997, p. 297.

¹⁵ În gândirea magico-ritualică a poporului român, zorile sunt foarte importante în ceremonialul funerar, considerat un rit al reintegrării celui decedat în „lumea mumelor”: „Zorile vin să marcheze toate momentele importante ale separării de vechea stare și ale reintegrării în noua stare. Se spune că aceste Zori sunt trei surori, care, la răsăritul soarelui, caută sufletele morților

renaștere, primenire și șansa unui viitor. În acest context simbolic, personajul feminin din romanul *O femeie pentru Apocalips* este purtătoarea unei conotații *re-nascentiste* pentru întreaga omenire, căci articolul nehotărât care însoțește substantivul are o dublă valoare semantică: individualizează femininul și-l generalizează deopotrivă. În planul gândirii păgâne, femeia este lunară, nocturnă și ascunsă. Ea devine pentru scriitorul român încărcată de ambiguitatea pe care o presupune sfârșitul nopții și începutul zilei, o „frontieră” delicată, dar hotărâtoare care lasă într-o parte întinericul, trecutul, noaptea și „revelează” un nou început. Este cunoscută predilecția scriitorului pentru reunirea armonioasă a contrariilor, căci în „gândirea oximoronică”¹⁶ a lui Vintilă Horia, contrariile nu trebuie să devină antagonice, ci complementare. Acest crez este minunat exprimat de un alt personaj reprezentativ al său, filosoful descoperit de un alt exilat cu nume predestinat, Thomas Singuran, exilat în „închisoarea cosmică a Bărăganului”¹⁷, din romanul *Persecuți-l pe Boetius!* Gândirea platonică și cea aristotelică nu sunt antagonice, ci formează un tot în cunoașterea filosofică, iar omul nu trebuie să scindeze sensibilitatea de luciditate, ci trebuie să le armonizeze. Singurătatea și înstrăinarea omului aflat într-un continuu exil în propria viață și printre ceilalți pot fi abolite în Doi, care nu mai este semn al imperfecțiunii, al scindării, ci al posibilității minunate de a reface Unitatea pierdută, acel Adam Kadmon al Kabbalei.

Omul lui Blaga trebuie să aleagă, rupt în antagonismul paradisiac/ luciferic, iar Adam al lui Tudor Arghezi este un experiment îndrăzneț al unui Dumnezeu plictisit și însingurat, care dorea „să încerce dacă un altoi de stea/ putea să prindă pe noroi” (*Adam și Eva*). Mircea Eliade era convins că sacrul există „camuflat” în spațiul profan, dar omul, „căzut” în materie și înstrăinat de propriul suflet, a pierdut abilitatea de a-l „vedea”. Sacrul este în fiecare din noi prin capacitatea de a iubi, spune Vintilă Horia, și nu trebuie să alegem decât să iubim pe Celălalt, să cunoaștem Alteritatea și să o înțelegem prin actul unificator, armonizant al Erosului, care transcende Timpul și implicit Moartea.

BIBLIOGRAPHY

BRAGA, Corin (coord.), *Morfologia lumilor posibile. Utopie, antiutopie, science-fiction, fantasy*, București, Tracus Arte, 2015.

CIOPRAGA, Constantin, *Un itinerant european: Vintilă Horia*, în vol. *Personalitatea literaturii române*, ediție revăzută și adăugită, Iași, Institutul European, 1997.

DUMAS, Didier, *Biblia și fantomele sale*, traducere din limba franceză de Cristina Vasilescu, București, Editura Philobia, 2014.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Faust, Prolog în cer*, apud Henri Blaze, *Al doilea Faust. Eseu despre Goethe*, traducere din limba franceză de Nicoleta Mitroiu, ilustrații de Tony Johannot, Iași, Institutul European, 2008.

GOETHE, Johann Wolfgang, *Faust. Partea I și Partea II*, traducere, introducere, tabel cronologic și comentarii de Ștefan Augustin Doinaș. „*Goethe despre Faust*”, traducere de Horia Stanca, București, Editura Univers, 1982.

HORIA, Vintilă, *O femeie pentru Apocalips*, traducere din limba franceză și prefață de Mihaela Pasat, București, Art, 2007.

și le conduc spre cealaltă lume” (Delia Suiogan, *Simbolica riturilor de trecere*, București, Paideia, 2006, p. 198). Ele sunt așadar, niște inițiate care asigură condițiile optime ale inițierii sufletului în această mare trecere, pentru că mortul, în concepția populară românească este un pribeag, care „rătăcește între pământ și cer, între lumea cu dor și lumea fără dor” (Ibidem, p. 201). Tot astfel, prin semnificația simbolică și deloc întâmplătoare a nomen-ului, Blanca își asumă rolul inițiatei care îl ajută pe Manuel să facă saltul de la ceea ce devenise la ceea ce este, împlinind un ceremonial al unificării Eu-lui cu Sinele, a femininului cu masculinul.

¹⁶ Cornel Ungureanu, *La vest de Eden. O introducere în literatura exilului*, Timișoara, Editura „Amarcord”, 1995, p. 135.

¹⁷ Idem, *op. cit.*, p. 133.

JUNG, C. G. , *Amintiri, vise, reflecții consemnate și editate de Aniela Jaffé*, traducere și notă de Daniela Ștefănescu, București, Humanitas, 1996.

ORIAN, Georgeta, *Exilul românesc după al II-lea război mondial: literatură, probleme, publicații, raporturi* (www.uab.ro/reviste_recunoscute/philologica/...2003/17_g_orian.doc - 28.07.2015).

PASAT, Mihaela, *Dincoace de cuvânt*, prefața la Vintilă Horia, *O femeie pentru Apocalips*, ediția citată.

SUIOGAN, Delia, *Simbolica riturilor de trecere*, București, Paideia, 2006.

UNGUREANU, Cornel, *La vest de Eden. O introducere în literatura exilului*, Timișoara, Editura „Amarcord”, 1995.

VOIA, Vasile, *Tentația limitei și limita tentației. Repere pentru o fenomenologie a mitului faustic*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, București, Ideea Europeană, 2010.

WUNENBURGER, Jean Jacques, *Viața imaginilor*, în românește de Ionel Bușe, Cluj, Editura Cartimpex, 1998.

Surse web

<https://protectiaconsumatoruluiideliteraturacontemporana.wordpress.com/2012/09/02/noapte-intunecata-sfintul-ioan-al-crucii> (19.07.2015, ora 18).

LE CHAMP SEMANTIQUE DU MOT *CHAT*

Adela-Marinela Stancu

Université de Craiova

*Abstract. Our study aims to present meanings of the word **chat** as they appear in the specialized explanatory dictionaries. We have shown the extent to which this word has become known in the common language (idioms, phrases, proverbs).*

Keywords: chat, symbol, expression, locution, proverb.

L'histoire du chat rejoint celle de l'homme, par sa domestication, dans l'Égypte antique, grâce aux représentations claires des chats dans les peintures égyptiennes anciennes. Les Égyptiens de l'Antiquité divinisaient le chat. Les archéologues ont découvert de très nombreuses momies de chats qui montrent à quel point les Égyptiens les vénéraient; on peut voir ces momies, entre autres, à Paris (Musée du Louvre), à Londres (British Museum) ou au Caire (Musée égyptien du Caire).

Utilisé dès lors pour protéger les denrées alimentaires des rongeurs, il ne peut pour autant être dressé; cette indépendance du chat par rapport aux autres espèces domestiquées engendre un rapport particulier entre l'Homme et le chat, oscillant selon les lieux et les époques entre fascination, vénération et crainte.

En guise d'animaux chasseurs de rongeurs, la Grèce antique ne connaît longtemps que les mustélidés (furets et belettes). Ce sont les Phéniciens qui volent aux Égyptiens quelques couples de leur animal sacré pour les revendre aux Grecs, dans un marché aux chats à Athènes.

Les Romains, en revanche, vouaient une passion aux gros animaux agressifs, et plus tardivement au chat: d'abord réservé aux classes aisées, l'usage de posséder un chat se répand dans tout l'Empire et dans toutes les couches de la population, défendant les récoltes et les greniers contre la menace des rongeurs habituels, et assurant la dispersion de l'animal dans toute l'Europe. Mais ces mêmes Romains, afin d'éviter que la zoolâtrie égyptienne ne gagne les terres de l'Empire, donnent au chat une réputation sulfureuse en l'associant à la luxure et à l'obscénité, ajoutant au nom de *chatte* d'autres sens: le sexe féminin ou de *petite chatte* à celui d'une prostituée.

Pendant le Moyen Âge et la Renaissance, l'image du chat est positive dans l'islam, en raison de l'affection qu'éprouve Mahomet, sauvé de la morsure d'un serpent par un chat. À l'inverse, le chat est satanisé dans l'Europe chrétienne durant la majeure partie du Moyen Âge, manifestement en raison de son adoration passée de la part des païens et surtout de la réflexion de la lumière dans ses yeux, qui passe pour être les flammes de l'Enfer. Dans la symbolique médiévale, le chat est associé à la malchance et au mal, d'autant plus quand il est noir, ainsi qu'à la sournoiserie et à la féminité. C'est un animal du diable et des sorcières. On lui attribue des pouvoirs surnaturels, dont la faculté de posséder neuf vies.

Toutefois le chat est un animal courant et banal tout au long du Moyen Âge et on lui reconnaît un rôle prophylactique. Sa fourrure est couramment un objet de commerce.

Cependant, la Renaissance marque un certain retour en grâce du chat, principalement en raison de son action préventive contre les rongeurs, dévoreurs de récolte.

En ce qui concerne les superstitions, Au Japon, le chat est un porte-bonheur. En Thaïlande, diverses légendes attribuaient aux chats le pouvoir de prédire le temps qu'il fera. Les chats pourraient aussi prévoir les séismes. On lui associe le chiffre neuf: les sorcières pouvaient se changer en chat neuf fois, le chat aurait neuf vies et pourrait avoir neuf propriétaires différents, le dernier étant emporté en enfer. En Europe, le chat est le représentant du diable au Moyen Âge. Le chat noir est particulièrement sujet aux superstitions et croyances. En France, le noir et le rouge représentent les couleurs du diable; aussi les chats noirs étaient souvent rejetés parce qu'ils attiraient le malheur. Au contraire, au Royaume-Uni, croiser un chat noir porte bonheur.

Le lien entre le chat et l'homme a aussi déterminé une symbolique linguistique variée. C'est un fait incontestable que la langue nous offre une multitude de moyens pour exprimer les nombreux et variés aspects de la réalité objective, mais aussi les idées et les sentiments que celle-ci nous génère. L'emploi figurée, mais surtout métaphorique des mots s'utilise largement au niveau de la langue commune, les métaphores représentant le plus important moyen de création de l'expressivité. Ainsi, dans la communication, ce ne sont pas rares les occasions qu'on appelle aux mots avec des sens figurés ou métaphoriques ou aux nombreuses expressions et locutions soit pour nuancer ce qu'il dit, soit, au contraire, pour atténuer la dureté des mots.

En ce qui suit, nous porterons une discussion sur les sens du mot *chat*, tel qu'il apparaît dans des locutions et des expressions figées, mais aussi en onomastique. Nous précisons que toutes les informations présentées dans cette étude ont été extraites des dictionnaires explicatifs, étymologiques, des dictionnaires des dictons et proverbes, tels qu'ils apparaissaient dans la bibliographie.

Le Petit Robert explique le mot *chat* «petit mammifère familial à poil doux, aux yeux oblongs et brillants, à oreilles triangulaires et griffes rétractiles, qui est un animal de compagnie». Du point de vue étymologique, la forme du masculin est attestée à la fin du XIIe siècle, le féminin au début du XIIIe siècle, du latin *cattus* (forme masculine) et *catta* (forme féminine).

En fonction du domaine employée, ce mot désigne plusieurs notions:

En zoologie, on enregistre le *chat à gouttière* «chat errant de race indéterminée, qui ne se distingue qu'il n'ait pas de propriétaire identifié ni de domicile» et le *chat siamois* «désigne une race de chat provenant de Thaïlande». Toujours dans ce domaine, par analogie avec l'aspect physique du chat, on rencontre les syntagmes *chat marin* «espèce de phoque» et *poisson-chat* «espèce de poisson».

Par analogie avec l'œil du chat, on en a:

En minéralogie *œil-de-chat* est une variété de chrysobéryl présentant des reflets chatoyants.

En peinture, *or de chat* représente l'or massif, utilisé pour dorer les statuettes.

En pâtisserie, par analogie avec la forme de la langue, *langue de chat* est un petit gâteau sec.

Par analogie, avec les griffes, en artillerie, *le chat* désigne un instrument dont l'extrémité munie de griffes sert à visiter l'âme d'une pièce à canon.

En marine et comme terme de pêche, *chat* ou *chatte* représente un grappin muni de quatre griffes servant soit à retirer les filets du fond de la mer, soit à draguer un cordage ou une chaîne d'ancre.

Le trou du chat (par comparaison avec une chatière) désigne l'espace rectangulaire ménagé dans la hune pour donner passage aux haubans, aux étais et aux gabiers.

Par analogie avec la queue, on a l'expression *chat à neuf queues* «fouet à neuf lanières dont on se servait autrefois dans l'armée anglaise pour corriger les soldats et les marins».

Queue de chat a le sens de «petit nuage blanc ayant un peu l'aspect d'une queue de chat».

Par analogie avec certains attributs du chat, ses goûts, son mode de vie, on rencontre en botanique:

herbe au chat ou *menthe de chat* [par référence à l'attraction exercée par cette plante sur les chats] «variété de népète appelée *cataire* ou *chataire*». Cette plante représente aussi le nom commun de la valériane officinale, à fleurs blanches odoriférantes.

pied-de-chat «plante herbacée de la famille des composées à l'aspect blanc duveteux»

En chorégraphie, par référence à l'agilité du chat, *saut de chat* est «la suite de sauts latéraux s'effectuant les jambes écartées et repliées».

Comme terme de jeux d'enfants, on en a:

Le chat «poursuite au cours de laquelle celui qui est rattrapé devient le poursuivant (ou chat)»

Le chat coupé «jeu identique avec introduction d'un troisième partenaire dont le rôle est de «couper» (passer entre) les deux poursuivants»

Chat perché «jeu d'équilibre et de poursuite au cours duquel le dernier joueur à s'être perché après un signal donné par le «chat» devient lui-même le chat et tente d'attraper l'un de ceux qui ont pied à terre»

Le chat et la souris «jeu consistant en une poursuite autour d'un cercle de joueurs où le joueur désigné (la souris) désigne le chat en le frappant dans le dos; le chat doit alors suivre rigoureusement la trace de la souris qui serpente entre les bras levés des joueurs»

Comme terme argotique, sans doute par rencontre de l'homonyme *chas*], *le chat* désigne aussi le sexe de la femme. L'expression *laisser aller le chat au fromage* (en parlant d'une femme) signifie «se laisser abuser». Toujours comme terme argotique, le mot *chat*, par référence au mot greffier, désigne «le concierge de prison».

Le mot *chat* forme aussi des locutions diverses. Ainsi, on peut les classer:

a) Locutions nominales

chat à neuf queues «fouet possédant neuf lanières (autrefois utilisé dans la marine)»

chat fourré «par référence au manteau d'hermine porté par les juges de Cours d'appel. Juge, magistrat.

chat noir «se dit de quelqu'un qui n'a pas de chance, qui a la poisse». De nos jours, l'image du *chat noir* est restée superstitieuse et est censée porter malheur.

chat-en-jambe(s) «obstacle que l'on dresse délibérément devant quelqu'un en l'accusant à tort»

comme chien et chat «en se chamaillant tout le temps»

curieux comme un chat «la curiosité est un vilain défaut»

de la bouillie pour les chats «chose qui n'aura pas d'utilité dans le futur»

du pipi du chat «chose insignifiante, ridicule. Se dit aussi d'une boisson insipide».

maladie du cri du chat «maladie congénitale»

un sac de chats «expression argentine, équivalent à un sac de nœuds»

une toilette de chat «une toilette très vite faite. C'est très injuste par rapport aux chats»

une vie de chat «une vie facile, confortable»

b) Locutions verbales

acheter chat en poche «effectuer un achat sans pour autant voir la marchandise»

aller comme un chat maigre «courir beaucoup et très vite»

aller voir pêcher les chats «se laisser trop facilement abuser»

appeler un chat un chat «ne pas avoir peur d'appeler les choses par leur nom, de dire les choses telles qu'elles sont, même si c'est choquant»

avoir d'autres chats à fouetter «avoir des préoccupations plus importantes»

avoir des yeux de chat «bien voir dans l'obscurité».

avoir deux chats dans les chaussettes, mais pas le mot dans la tête «situation dans laquelle il est plus simple de mettre deux chats dans ses chaussettes que le mot qui traduit notre pensée»

avoir le dos rond comme un chat «se préparer à faire un mauvais coup»

avoir trop de chat à courir «faire trop de chose en même temps»

avoir un chat dans la gorge «être enrôlé»

avoir un œil qui surveille le poisson et l'autre qui fait attention au chat «(expression pied-noir) qui décrit un strabisme divergent»

avoir une femme prime comme une chatte «avoir une femme très amoureuse»

avoir une vie de chat «une vie facile, tranquille et confortable»

bailler le chat par les pattes «présenter une chose par l'endroit le plus difficile»

baiser le cul de la chatte «rater son coup»

chat échaudé craint l'eau froide «une mésaventure sert de leçon, rend prudent», «un individu qui a connu une mauvaise expérience dans un contexte bien précis fait preuve de méfiance lorsqu'une situation identique se présente». Toute expérience malheureuse doit servir de leçon de prudence.

courir comme un chat maigre «courir très vite»

coûter le lard du chat «couter très cher, être très onéreux». L'expression repose sur le rôle essentiel du chat à la campagne à cette époque»

donner sa langue au chat «abandonner une réflexion» autrefois, on disait «jeter sa langue au chien». Cette expression avait un sens dévalorisant car à l'époque, on ne «jetait» aux chiens que les restes de nourriture. «Jeter sa langue aux chiens» signifiait alors ne plus avoir envie de chercher la réponse à une question. Petit à petit, l'expression s'est transformée pour devenir «donner sa langue au chat», au XIXe siècle. En effet, à cette époque, le chat était considéré comme un gardien de secrets. Sa parole serait de valeur considérable, et il pourrait s'agir en «donnant sa langue au chat», de lui prêter la parole pour qu'il nous donne la réponse à une devinette. «abandonner la recherche et accepter de dire qu'on ne peut pas répondre à une devinette». «renoncer à découvrir la clef d'une énigme, d'une charade»

donner sa part au chat «abandonner»

écrire comme un chat «écrire très mal, écrire petit, de manière illisible. Comme on n'a encore jamais vu de chat aller à l'école, c'est dire que cette personne écrit comme si elle n'avait jamais appris»

emporter le chat «partir sans dire au revoir»

emporter le chat «partir sans dire au revoir»

être comme chien et chat «ne pas s'entendre»

être en rut comme une chatte qui court après le matou «être très amoureuse»

être gourmand(e) comme un(e) chat(te) «aimer les sucreries, les petits plats fins»

être sournois comme un chat «être très sournois»

être vif comme un chat. «être très rapide»

faire une toilette de chat «se laver de façon très sommaire»

il n'y a pas de quoi fouetter un chat «ce n'est pas grave». Cette expression semble dater du XVIIe siècle. Le verbe «fouetter» ne serait pas à entendre dans le sens de «battre». *Il n'y a pas de quoi fouetter un chat* «Ceci n'est qu'une bagatelle pour laquelle il est inutile de se donner du mal.»

il n'y a pas un chat «il n'y a personne». Expression populaire utilisée pour exprimer l'absence de monde ou de public dans un lieu où l'on s'attendrait à trouver.

jeter le bout au chat «mettre un morceau de viande au rebut». Cette expression s'emploie aussi pour qualifier une ablation chirurgicale ou accidentelle.

jeter le chat aux jambes de quelqu'un «rejeter la responsabilité d'une faute sur lui»

jouer (avec sa victime) comme un chat avec une souris «faire durer cruellement une situation déplaisante»

jouer à la chatte «faire l'amour»

jouer au chat et à la souris «laisser des espoirs à une personne que l'on a vaincu d'avance»

lâcher la queue du chat, de la chatte, avec les variantes: *écraser la queue du chat, faire la queue du chat* «être parrain ou marraine pour la première fois»

laisser aller le chat au fromage «parlant d'une jeune femme, accomplir l'acte sexuel avec un homme»

le chat aime manger le poisson, mais pas le pêcher «remporter des victoires sans lutte»

ne pas réveiller le chat qui dort «ne pas chercher le danger»

passer comme un chat sur la braise «passer très vite, notamment au figuré lors d'un discours pour passer rapidement sur un fait douteux»

payer en chats et rats «payer avec de la fausse monnaie»

retomber comme un chat sur ses pattes «se tirer adroitement d'une situation difficile»

s'entendre, vivre comme chien et chat «se quereller, vivre en ennemis»

se servir de la patte du chat pour tirer les marrons du feu «faire courir à un autre le risque d'une entreprise dont on retirera seul le profit»

sortir avec sa chatte «sortir avec sa maîtresse»

tirer les marrons du feu avec la patte du chat «se servir d'un intermédiaire pour qu'il effectue des tâches que l'on craint de faire soi-même»

vendre chat en poche «conclure un marché sans monter l'objet de la vente»

c) Comme expressions proverbiales, les dictionnaires enregistrent:

Aux vilains matous les belles chattes «les mauvais garçons attirent les belles demoiselles»

C'est de la bouillie pour les chats «c'est un travail bâclé, d'un texte incompréhensible»

C'est du pipi de chat «ça n'est rien du tout! se dit aussi d'une boisson, et surtout d'une bière très mauvaise»

C'est le chat! [qui l'a fait] «réponse ironique faite à une personne refusant d'endosser la responsabilité d'un méfait lorsque l'on est certain de sa culpabilité»

C'est le nid d'une souris dans l'oreille d'un chat. «se dit d'une chose impossible»

Cela ferait pisser un chat par la patte ou à faire pisser un chat par la patte «se dit de quelque chose qui a un goût (très) acide»

Il pleut des chats et des chiens est une expression anglaise pour dire qu'il pleut beaucoup. Les expressions équivalentes en français sont «il pleut des cordes», «il pleut des halberdes».

On dirait un chat qui fait dans du son! «être mal à l'aise, être gêné»

Un chat n'y retrouverait pas ses petits «il y a un tel désordre qu'il est impossible de trouver ce qu'on cherche»

Ces petits félins ont inspirés maints proverbes, le montrant toujours sous les traits d'un être sensible, mais néanmoins chasseur impitoyable. Il semble bien que l'homme trouve dans le chat son pendant animal; insondable, capable du bon comme du mauvais.

«Ça sent mauvais», dit le chat, en parlant de la viande qu'il ne peut atteindre.

À bon chat bon rat.

A la maison le chat est un lion, le chat règne en maître sur son territoire.

A laide chatte, beaux minous.

À mauvais chat, mauvais rat.

*A vieux chat, jeune souris.
 Après avoir mangé neuf cents rats, le chat part en pèlerinage.
 Aucun chat ne prend des souris pour l'amour de Dieu.
 Bon ami est me chat si ce n'est qu'il égratigne.
 C'est quand le chat est repu qu'il dit que la derrière de la souris pue.
 Ce ne sont pas les puces des chiens qui font miauler les chats.
 Ce que l'homme épargne de sa bouche, / Le chat ou le chien vient qui l'embouche.
 Ce que la souris mangerait, que le chat le mange.
 Ce qui fait le jeu du chat est la mort pour la souris.
 Cela arrivera quand les chats auront des cornes et quand les Hollandais se feront circoncire.
 Celui qui chasse avec des chats attrapera des souris.
 Celui qui conserve quelque chose pour la nuit, le garde pour le chat.
 Chacun son métier et le chat n'ira point au lait.
 Chat ganté ne peut pas rater.
 Chat gourmand rend la cuisinière avisée.
 Chat qui dort ne chasse pas.
 Chat qui gratte, gratte pour lui.
 Chat qui miaule chasse d'autant moins.
 Chat timide fait souris effrontée.
 Cœur de femme, œil de chat changent cent fois.
 Comme on le traite de chat sauvage, il se met à voler les poulets.
 Dans un monde de chats, tout appartient aux chats.
 Dans un pays sans chien, on ferait aboyer le chat.
 Dès qu'on prend le bâton, le chat voleur s'enfuit.
 Deux chats en même sac ne peuvent vivre ensemble.
 Deux chats le même sac, deux brus dans la même maison.
 Femme et chat, dans la maison; homme et chien, hors la maison.
 Il est difficile d'attraper un chat noir dans une pièce sombre, surtout quand il n'y est pas.
 Il est rare de trouver un chat fidèle devant le lait.
 Il faut bien des souris pour mordre un chat.
 Il n'est pas permis de tuer le chien pour sauver la queue de la chatte.
 Il n'est si petit chat qui s'égratigne.
 Il y a plus d'une façon d'étrangler son chat.
 Il y est habitué comme le chat l'est aux puces.
 Inutile de gronder le chat, quand le fromage est mangé.
 Jeux de chats, larmes de souris.
 L'amour de la femme et les caresses du chat durent aussi longtemps qu'on leur en donne.
 La belle-mère et la bru dans la même maison sont comme deux chats dans un sac.
 La curiosité tue le chat.
 La devise du chat: Peu importe si je fais quelque chose de mal, l'important c'est de faire croire que c'est le chien qui l'a fait.
 La femme, comme le chat, a neuf vies.
 La nuit tous les chats sont gris.
 La nuit, un chat en paraît cent.
 La souris ne joue pas avec l'enfant du chat.
 La viande que le chat emporte ne revient jamais à l'assiette.
 Le chagrin tuerait un chat.*

*Le chat est dans le pigeonnier.
 Le chat est le lion pour la souris.
 Le chat est le tigre au rat.
 Le chat est son meilleur conseiller.
 Le chat et le rat font la paix sur une carcasse.
 Le chat mangerait bien du poisson, mais ne veut pas se mouiller les pattes.
 Le chat mordu par un serpent craint même une corde.
 Le chat ne renonce pas à prendre des souris.
 Le chat qui miaule sans cesse n'attrape jamais rien.
 Le chat qui se fait moine n'oublie pas ses habitudes.
 Le chat sauvage en voulant imiter l'éléphant a déféqué ses entrailles.
 Le chat sauvage fait ce qu'il veut, mais c'est au chat domestique qu'on coupe la queue.
 Le fils du chat tue les souris.
 Le jeu du chat est la mort de la souris.
 Le lait couvert n'est pas lapé par les chats.
 Le monde aura beau changer, les chats ne pondront pas.
 Le paysan entre deux avocats est comme le poisson entre deux chats.
 Le petit chat sait bien qui a mangé la viande.
 Les chiens ne font pas des chats.
 Les femmes et les chats font toujours ce qui leur plaît pendant que les hommes et les chiens tentent de s'habituer à cette idée.
 Les femmes sont des chattes qui retombent toujours sur leurs pattes.
 Les paysans entre deux avocats est comme le poisson entre deux chats.
 Les rêves d'un chat sont peuplés de souris.
 Les souris jouent sur la table quand le chat est loin.
 Les souris murmurent contre les chats, mais de loin.
 Même saoul, la souris connaît le carrefour du chat.
 Même si un malchanceux reçoit une bonne mesure de lait, le chat la boira.
 Mieux vaut une souris dans la gueule du chat qu'un client aux mains de l'avocat.
 N'achète pas le chat dans un sac.
 N'appelle pas le chat pour mettre d'accord deux oiseaux qui se battent.
 Ne faites pas comme le chat qui cache ses griffes.
 Ne faites pas confiance au chat quand il y a du poisson au menu.
 Occasion trouve qui son chat bat.
 On bat le chat, on le dit à la bru.
 On ne connaît un chat tant qu'on ne lui a marché sur la queue.
 On ne peut pas confier le lard au chat.
 On peut dresser un chat à rapporter un bâton, on peut aussi dresser le bâton à revenir seul c'est plus rapide.
 Personne ne veut attacher la sonnette au cou du chat.
 Peu n'importe que le chat soit gris ou noir pourvu qu'il attrape les souris.
 Pour comprendre vraiment son importance dans la vie, l'homme doit avoir un chien qui l'adore et un chat qui l'ignore.
 Pour l'amour de la graisse, le chat lècherait le chandelier.
 Pour la souris, le chat est un tigre; pour le tigre, il n'est qu'une souris.
 Quand la souris nargue le chat, c'est que son trou n'est pas loin.
 Quand le chat court sur les toits, les souris dansent au logis.
 Quand le chat est absent, le rat monte sur le trône.
 Quand le chat et la souris vivent en bonne intelligence, les provisions souffrent.
 Quand le chat et la souris vivent en paix, le garde-manger s'en ressent.*

Quand le chat n'a pas faim, il dit que le derrière de la souris pue.
Quand le chat n'est pas là, c'est la fête pour les souris.
Quand le chat n'est pas là, les rats donnent un bal.
Quand les chats siffleront, / A beaucoup de choses nous croirons.
Qui est né chat, chasse les souris.
Qui naquit chat court après les souris.
Qui ne nourrit pas le chat, nourrit le rat.
Si le chat est immobile c'est que le chat a encore l'œil ouvert.
Si le chat portait des gants, il n'attraperait pas de souris.⁴
Si le rat a mis une culotte, ce sont les chats qui l'ôtent.
Si les chats gardent les chèvres, qui attrapera les souris?
Si tu es un éléphant, n'offense pas le chat.
Tous les moineaux périraient, si le chat avait des ailes.
Un bon chat n'a pas besoin d'un collier d'or.
Un chat avec des moufles n'attrape pas de souris.
Un chat ne rêve de souris.
Un chat perd ses poils, mais pas ses manières.
Un œil sur la casserole et l'autre sur le chat.
Un seul lionceau vaut mieux qu'un plein panier de petits chats.
Une cuisse d'alouette vaut mieux que tout un chat rôti.

En ce qui concerne le champ sémantique de ce mot on peut dire qu'il est très productif, rencontrant à travers notre étude nombreuses expressions, locutions et proverbes.

BIBLIOGRAPHY

- Barré, Louis, Landois, M. Narcisse, *Complètement du Dictionnaire de l'Académie Française*, Bruxelles, 1839 (édition en ligne)
Dictionnaire de l'Académie française, Paris, 1835 (édition en ligne)
 Brachet, August, *Dictionnaire Etymologique de la langue française*, Paris, 1872 (édition en ligne)
Le Nouveau Petit Robert de la langue française 2008, Paris, Editions Robert, 2007
 Montreynaud, Florence, Pierron, Agnès, Suzzoni, François, *Dictionnaire de proverbes et dictons*, Paris, Editions Robert, 2006
 Picoche, Jacqueline, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Editions Robert, 2006
 Rat, Maurice, *Dictionnaire des locutions françaises*, Paris, Editions Larousse, 1957
Trésor de la langue française informatisée, (version électronique du *Trésor de la Langue Française*, dictionnaire de référence du XIXe et XXe siècle)
www.linternaute.com
www.gallica.bnf.fr
www.wikipedia.fr

AN APPROACH OF DENTAL ACT WITH YOUNG PUPILS

Ramona Vlad, DMD and Maria Dorina Pașca, Assoc. Prof., PhD

University of Medicine and Pharmacy, Tîrgu Mureș

Abstract: The fear of dentist is a feeling perceived by the kids that most of times is due to the stomatologic therapeutic procedures. It is very frequent with young pupils, the maximum being noticed at the age of 11. The types are different and vary from one patient to another in point of intensity (nervosity, fear, anxiety, phobia). Through the questionnaire applied I intended to identify if the young pupils fear the dentist. We used the questionnaire on a sample made up of 50 pupils of the second grade, ranging from 8 to 9 years old. The pupils who were questioned attend Secondary School Nr. 114 in Bucharest. As a result of the data provided by applying the questionnaire I noticed that most of pupils had been to the dentist until that age and a great deal of them (66%) said that they liked it. Most of pupils declared that they do not fear the dentist (60%). The girls are more interested in becoming a dentist, this being proved by their preference to play the part of the dentist in the game „the dentist” 38%, compared to 8% in point of boys. The questionnaire applied emphasized some aspects of the fear of dentist with the young pupils and the need of oral health education in schools and family.

Keywords: pupil, dentist, fear, pain, education.

Introducere

Prima etapă a școlarității, denumită și vârsta școlară mică durează aproximativ 5 ani (de la 5-6 ani până la 10-11 ani) și coincide cu copilăria mare.

În această perioadă, dezvoltarea biologică a copilului constă în procesul de creștere și maturizare fizică a organismului, în schimbări cantitative și calitative ale activității nervoase superioare.

„Starea de sănătate este o interacțiune complexă a mai multor factori: biologici, psihologici și sociali.” Zlate M. (2001)

Conform clasificării lui Piaget, „școlarul mic se află în stadiul concret operațional al dezvoltării cognitive, caracterizat de transformarea fanteziei infantile în gândire logică și capacitatea de a înțelege relațiile cauză- efect.” Piaget J. (1971) Volumul de cunoștințe, precum și solicitările cresc în complexitate odată cu trecerea anilor, iar școlarul evoluează numai dacă și-a însușit cunoștințele și deprinderile de bază în învățare. În această perioadă „este sensibil, mai puțin egocentrist, devine mai sigur pe el în cadrul familiei și răspunde mai bine la sugestii decât la ordine.” Iamandescu IB. (2002)

Se dezvoltă propriile dorințe și aspirații. Ia amploare sensul moral- afectiv al conduitei, dezvoltarea sentimentelor și stărilor afective, precum și a sentimentelor intelectuale. Copilul înțelege și resimte ceea ce se întâmplă în familie, iar relațiile pozitive cu părinții sunt semnificative, conducând spre structurarea pozitivă a personalității copilului.

Alături de învățătură, jocul și munca au rol important în dezvoltarea fizică și psihică a copiilor de vârstă școlară. Deși îmbracă forme noi, jocul își păstrează funcțiile specifice: formative, cognitive, ludice. Copilul nu mai este atât de preocupat de joc în sine, ci mai ales de

finalitatea jocului, de rezultatul acestuia. „Activitatea ludică îl fortifică pe copil din punct de vedere fizic și îi dezvoltă o serie de calități de ordin psihologic.” Drăgan I. (2007)

Activitatea intelectuală a copiilor de vârstă școlară cunoaște modificări semnificative în planul percepției și observației, al gândirii, memoriei și atenției.

Capacitățile senzorial- perceptive devin mai eficiente. Se dezvoltă pragurile perceptive, vederea și auzul atingând performanțe importante spre vârsta de 8-10 ani. Capacitatea perceptivă se dezvoltă și datorită cuvintelor, al căror rol este acela de a specifica, de a sintetiza și concentra experiența cognitivă, de a pune ordine în experiența copilului. Cea mai importantă caracteristică a percepției copilului de 8-10 ani constă în subordonarea ei mecanismului și rolului cognitiv al gândirii. Prin aceasta, percepția devine o activitate dirijată și cu sens, organizată și sistematizată. O astfel de percepție, superior organizată, este observația. Aceasta are drept caracteristică faptul că este de durată, subordonată unui scop și sistematică.

După vârsta de 8-9 ani, copilul trece de la stadiul operațiilor concrete la cel al operațiilor abstracte. Gândirea școlarului operează cu date din experiența cognitivă generală, ceea ce face ca actul cunoașterii să fie bogat, iar operațiile de diferențiere complexe și organizate. În această perioadă copilul începe să-și organizeze procesul gândirii în raționamente ce conțin selectarea și exprimarea unei anumite relații între general, particular și individual. Spre sfârșitul miciei școlarității încep să se evidențieze judecățile complexe.

„Gândirea pozitivă se caracterizează prin raționalitate, orientare activă, constructivă, pe direcția depășirii dificultăților.” Zlate M. (1999)

Antrenarea spiritului de observație și a gândirii condiționează dezvoltarea imaginației, care este relativ dezvoltată încă de la intrarea în școală și determinată de joc.

La această vârstă copilul începe să gândească abstract și să acționeze motivat. Cel mai important rol în comportamentul uman îl au factorii psihosociali.

Studii de specialitate susțin că statusul socio-economic al familiei influențează starea de igienă orală a copilului. Membrii familiilor cu venituri mici se prezintă la medicul stomatolog doar atunci când prezintă simptome grave. Copiii preiau teama părinților sau a fraților mai mari și colaborează foarte puțin cu medicul. Înțelegerea de către stomatolog a emoțiilor copilului poate ajuta medicul la prevenirea și minimalizarea efectelor negative a acestor trăiri. În acest scop este necesară o bună cunoaștere a dezvoltării psihice a copilului, coroborată cu o preocupare continuă de a obține încrederea copilului.

“Cel mai important lucru îl reprezintă elementul de cunoaștere, acceptare, înțelegere și ajutor reciproc - medic-pacient copil versus pacient copil-medic.” Pașca MD (2007)

Comportamentul medicului poate reduce anxietatea și, implicit, intensitatea percepției dureroase. Temerile pacienților- copii sau adulți- au legătură cu anticiparea unei dureri posibile sau închipuite. Multe dintre acestea își au originea în experiențele anterioare- reale sau imaginare, trăite sau povestite de alții- determinând o reacție rapidă a individului în fața amenințării.

Teama este răspunsul organismului în fața unei amenințări reale sau imaginare, pe când anxietatea se poate asocia cu o senzație de durere în piept, creșterea pulsului, diminuarea intensității vocii. Teama variază ca intensitate de la un pacient la altul, de la nervozitate la anxietate- sentiment accentuat de frică ce poate dispărea instantaneu sau poate lua forma unei fobii dentare.

Teama sau anxietatea pot crea dificultăți în tratamentul stomatologic, atât medicului, cât și pacienților copii. Pentru a preîntâmpina astfel de situații, specialiștii recomandă o acomodare treptată a copilului cu actul stomatologic, proces care ar trebui să înceapă încă din primii ani ai copilăriei, în familie. Este nevoie de încurajare din partea părinților, de întărirea unui comportament pozitiv la stomatolog prin exemplele din experiența părinților sau a fraților mai mari.

Este recomandat ca între medic și pacient să se stabilească o bună comunicare verbală și non-verbală. Metoda cea mai populară de scădere a anxietății copiilor la stomatolog este metoda „tell show do”, metoda prin care pacientului i se explică, i se arată, urmând ca ulterior să i se administreze tratamentul dentar. Pentru obținerea unor rezultate cât mai bune în planul relaționării medicului cu pacientul, este recomandată combinația tehnicilor de anestezie locală cu cele de comportament.

Vârsta miciei școlarități este o foarte bună perioadă pentru învățarea modului de îngrijire a dinților. În această perioadă încep să se piardă dinții de lapte, unii încep tratamente ortodontice, sunt aplicate tehnici de sigilare. “Dinții sunt o componentă importantă a cavității orale... Dinții de lapte sănătoși îl fac pe copil să mestece corect, îl ajută să învețe să vorbească clar, ghidează erupția dinților permanenți.” Răducanu AM (2008)

Asigurarea sănătății orale la copii constituie o preocupare permanentă a părinților, educatorilor și medicilor stomatologi.

Având în vedere importanța prevenirii și tratării afecțiunilor structurilor bucale, în lucrarea de față vom încerca să identificăm dacă școlarii mici manifestă teamă la stomatolog.

Material și metodă

Studiul își propune o microradiografie a percepției școlarilor din clasele a II-a asupra actului stomatologic. Pentru identificarea existenței anxietății copiilor de această vârstă am utilizat un chestionar cu zece întrebări.

Chestionarul a fost aplicat în București, la Școala Gimnazială nr. 114, în perioada Octombrie- Decembrie 2016 pe un eșantion de 50 de subiecți. Chestionarele conțin vârsta și sexul subiecților, fără a fi trecute numele acestora. Participanții au răspuns în scris la cele zece întrebări ale chestionarului.

Chestionar

Te rog să răspunzi la următoarele întrebări, după ce le-ai citit cu atenție, notând totodată:

- vârsta ____; sexul ____; școala _____

1. Ai fost vreodată la stomatolog?
 - a. Da
 - b. Nu
2. Ți-a plăcut?
 - a. Da
 - b. Nu
3. Ți este frică de stomatolog?
 - a. Da
Dacă da, de ce?
 - a. anestezie (injecție); b. durere; c. aparatură medicală; d. medic
 - b. Nu
4. Când mergi la stomatolog?
 - a. Când te doare un dințișor
 - b. La control
 - c. Ambele
5. De la cine aștepti recompense când mergi la stomatolog?
 - a. Părinți
 - b. Bunici
 - c. Medic
 - d. Medic și părinți/ bunici și părinți/ medic și bunici

- e. Nu aştept recompense
6. Părinţii stau împreună cu tine în cabinetul stomatologic?
- a. Da
b. Nu
7. Îţi place să te speli pe dinţi?
- a. Da
b. Nu
8. Te-ai jucat vreodată “de-a stomatologul”?
- a. Da
b. Nu
9. Ce rol îţi place?
- a. medic; b. pacient; c. nu îmi place
10. Ce i-ai spune unui prieten mai mic decât tine?
- a. Să nu se ducă la stomatolog;
b. Să meargă doar dacă are nevoie;
c. Să meargă liniştit că nu se va întâmpla nimic rău.

Rezultate

Tabel 1. Rezultatele chestionarului aplicat

Item	F 8-9 ani	B 8-9 ani	Total cls II A	F 8-9 ani	B 8-9 ani	Total cls II B	F 8-9 ani	B 8-9 ani	Total cls II C	Total cele 3 cls	Total F	Total B	Procente F	Procente B
1a	8	6	14	5	10	15	10	2	12	41	23	18	46%	36%
1b	1	1	2	1	0	1	1	5	6	9	3	6	6%	12%
2a	8	6	14	4	7	11	6	2	8	33	18	15	36%	30%
2b	0	0	0	1	3	4	4	1	5	9	5	4	10%	8%
2c	1	1	2	1	0	1	1	4	5	8	3	5	6%	10%
3a.a	1	0	1	0	4	4	5	3	8	13	6	7	12%	14%
3a.b	0	0	0	1	1	2	2	1	3	5	3	2	6%	4%
3a.c	0	0	0	1	0	1	0	0	0	1	1	0	2%	0%
3a.d	0	0	0	1	0	1	0	0	0	1	1	0	2%	0%
3b	8	7	15	4	4	8	4	3	7	30	16	14	32%	28%
4a	7	5	12	5	5	10	11	6	17	39	23	16	46%	32%
4b	1	1	2	1	1	2	0	1	1	5	2	3	4%	6%
4c	1	1	2	0	4	4	0	0	0	6	1	5	2%	10%
5a	4	2	6	1	6	7	5	3	8	21	10	11	20%	22%
5b	0	0	0	1	0	1	1	0	1	2	2	0	4%	0%
5c	3	5	8	3	1	4	5	4	9	21	11	10	22%	20%
5d	2	0	2	0	2	2	0	0	0	4	2	2	4%	4%
5e	0	0	0	1	1	2	0	0	0	2	1	1	2%	2%
6a	9	6	15	4	5	9	9	5	14	38	22	16	44%	32%
6b	0	1	1	2	5	7	2	2	4	12	4	8	8%	16%
7a	8	6	14	5	10	15	10	6	16	45	23	22	46%	44%

7b	1	1	2	1	0	1	1	1	2	5	3	2	6%	4%
8a	8		8	2	1	3	9	3	12	23	19	4	38%	8%
8b	1	7	8	3	10	13	2	4	6	27	6	21	12%	42%
9a	8	1	9	4	2	6	7	1	8	23	19	4	38%	8%
9b	0	0	0	2	4	6	2	2	4	10	4	6	8%	12%
9c	1	6	7	2	2	4	2	4	6	17	5	12	10%	24%
10a	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0%	0%
10b	1	4	5	1	2	3	4	2	6	14	6	8	12%	16%
10c	8	3	11	5	8	13	7	5	12	36	20	16	40%	32%

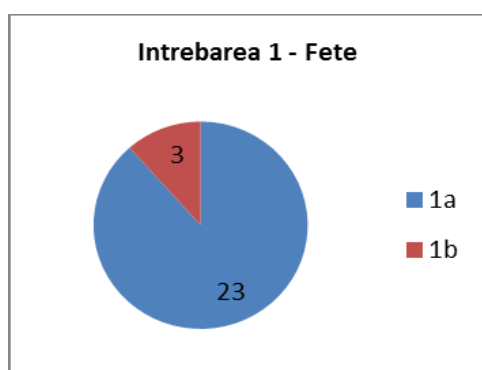


Figura 1

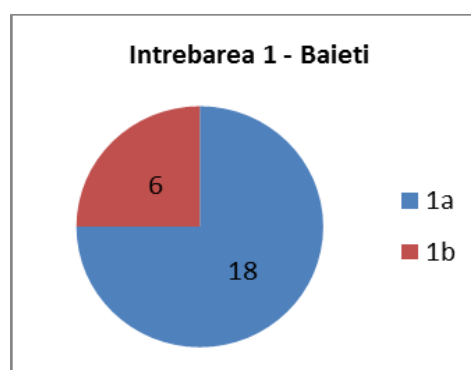


Figura 2

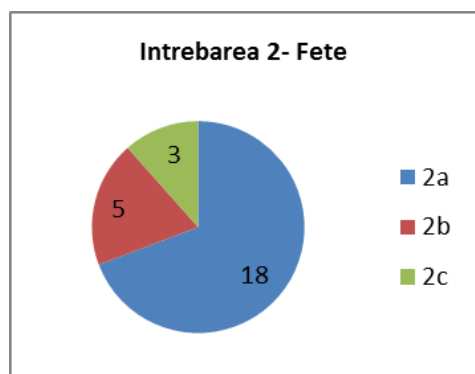


Figura 3

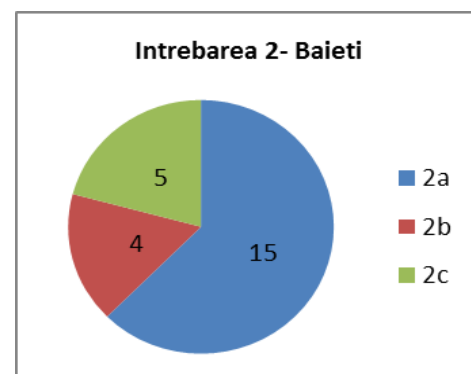


Figura 4

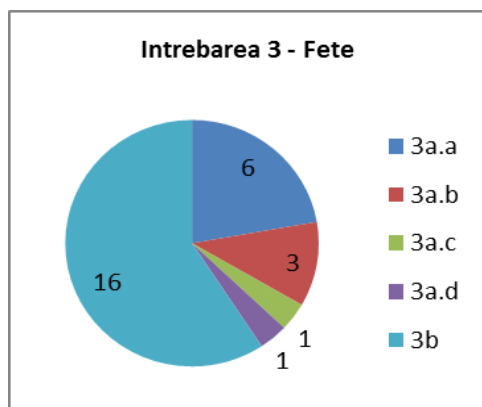


Figura 5

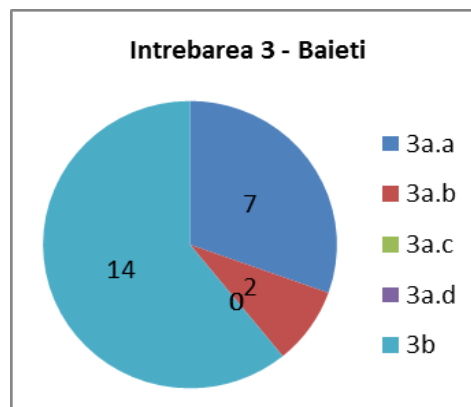


Figura 6

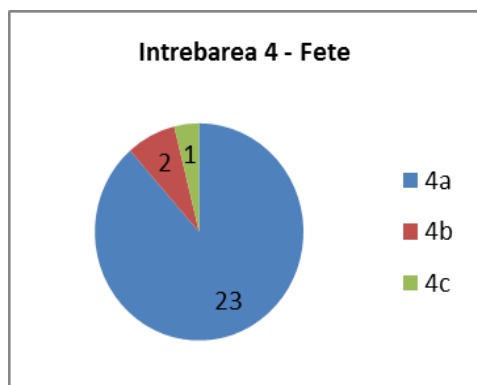


Figura 7

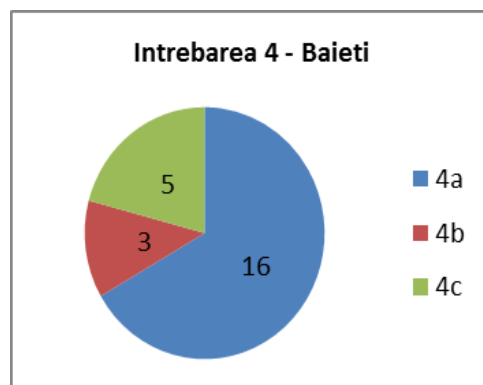


Figura 8

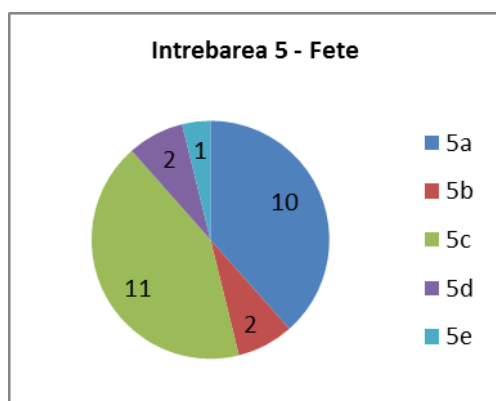


Figura 9

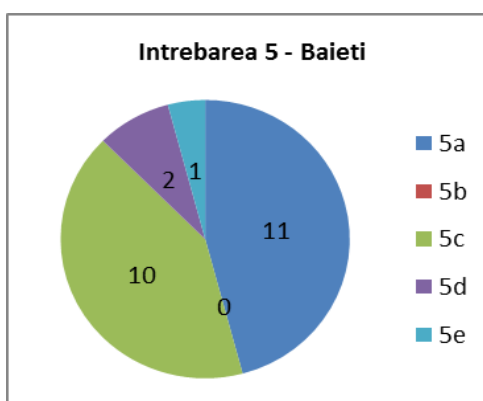


Figura 10

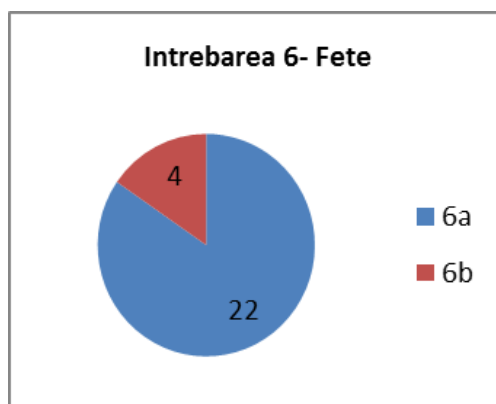


Figura 11

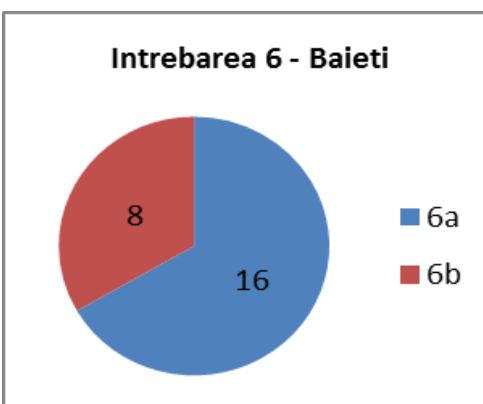


Figura 12

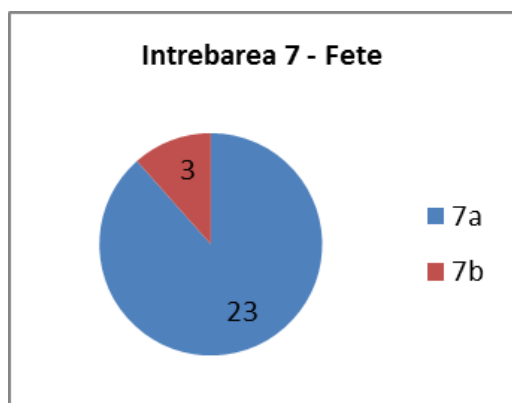


Figura 13

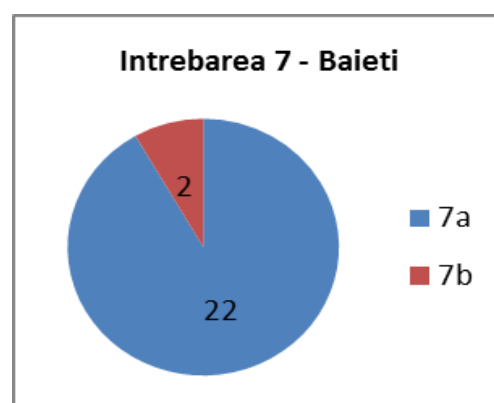


Figura 14

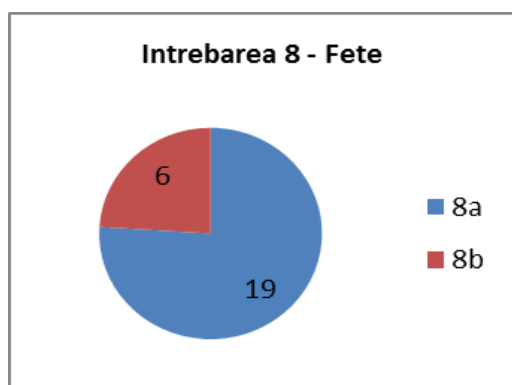


Figura 15

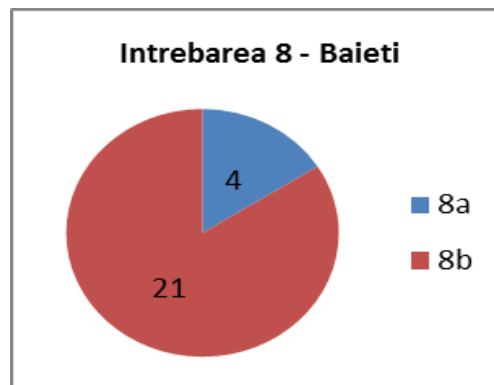


Figura 16

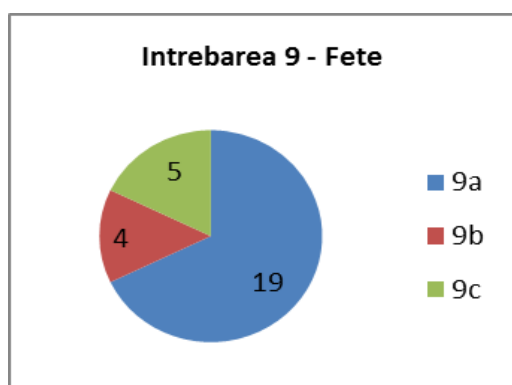


Figura 17

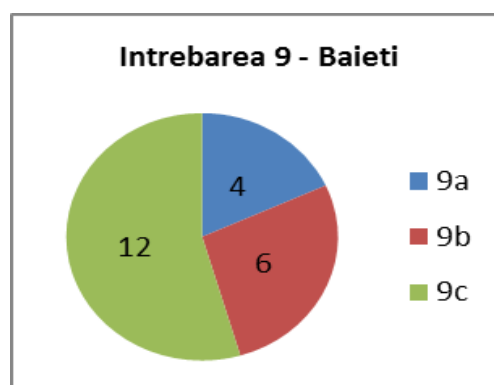


Figura 18

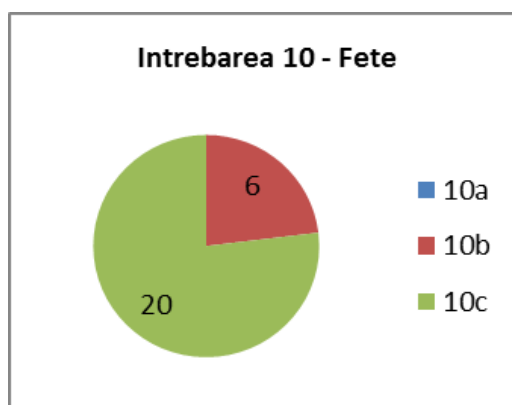


Figura 19

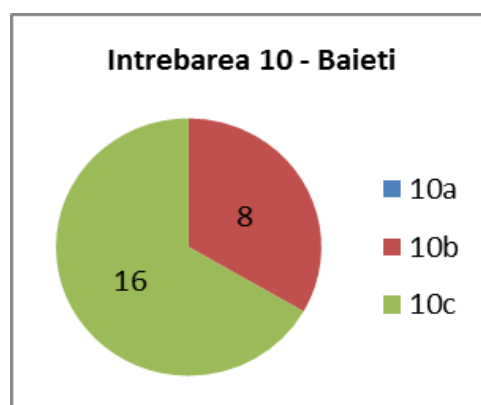


Figura 20

Discuții

Răspunsurile la întrebările 1 și 2 arată că din cei 50 de copii chestionați, având vârste cuprinse între 8 și 9 ani, s-a putut observa că majoritatea copiilor au fost la stomatolog până la vârsta de 8-9 ani, iar o mare parte dintre aceștia (66%) au declarat că le-a plăcut.

Răspunsurile la întrebarea 3 arată că cei mai mulți copii declară că nu se tem de stomatolog (60%), iar dintre cei care își declară frica de stomatolog, cei mai mulți se tem de anestezie (26%).

Răspunsurile la întrebarea 4 indică faptul că cei mai mulți copii merg la stomatolog doar când au dureri (78%). Acesta poate fi și un indicator al incapacității financiare a familiilor copiilor.

Copiii așteaptă recompense din partea părinților și a medicilor în egală măsură, doar 4% dintre ei declară că nu așteaptă recompense (întrebarea 5).

Rezultatele la întrebarea 6 evidențiază faptul că în cele mai multe cazuri (76%) părinții îi însoțesc pe copii în cabinetul stomatologic.

Întrebați dacă le place să se spele pe dinți (întrebarea 7) cei mai mulți au răspuns afirmativ (90%), neexistând diferențe semnificative între băieți și fete.

Rezultatele la întrebările 8 și 9 evidențiază tendința fetelor de a se identifica cu rolul stomatologului (38%), comparativ cu numărul băieților (8%). 34% dintre cei chestionați nu par interesați de jocul "De-a stomatologul", cei mai mulți dintre aceștia fiind băieți (24%).

Răspunsurile la întrebarea 10 arată că majoritatea copiilor au încredere că la stomatolog nu li se întâmplă nimic rău (72%).

Concluzii

- Interpretarea rezultatelor la chestionarul aplicat ne conduce la concluzia că, la nivel declarativ, mai mult de jumătate dintre școlarii chestionați nu se tem de stomatolog.
- Datorită faptului că diferența dintre numărul acestora și al celor care se tem de stomatolog nu este foarte mare, putem deduce că există totuși teamă vis-à-vis de actul stomatologic la școlarii mici.
- Numărul mare al copiilor care merg la stomatolog doar când au dureri poate indica, fie o incapacitate financiară a părinților de a-i duce pe copii la control stomatologic în scop preventiv, fie carențe în educația părinților privitoare la igiena orală.
- Aceste aspecte conduc la necesitatea unei mai bune implicări a școlii, familiei și cadrelor medicale în educația pentru sănătate a copiilor, în formarea unei percepții corecte și complete a actului stomatologic, prin cooperarea cu medicul, acomodarea cu aparatura medicală și cu tehnicile de lucru.

Bibliografie

1. Zlate M - *Psihologia la răspântia mileniilor*, Ed. Polirom, București, 2001, 201.
2. Piaget J - *Biologie și cunoaștere*, Ed. Dacia, Cluj- Napoca, 1971.
3. Iamandescu IB - *Dimensiunea psihologică a practicii medicale*, Ed. Infomedica, București, 2002.
4. Drăgan I - *Comunicarea - Paradigme și teorii*, volumul 2, Ed. Rao, București, 2007, 112.
5. Zlate M - *Psihologia mecanismelor cognitive*, Ed. Polirom, București, 1999, 290.
6. Pașca MD - *Noi perspective în psihologia medicală*, University Press, 2007, 296.
7. Răducanu AM - *Pedodonția pe înțelesul tuturor*, Ghid practic pentru studenți, tineri medici, părinți și copii, Ed. Cermaprint, București, 2008.

DIO MI POTEVI – OTELLO'S PRAYER

Letiția Goia

"Iuliu Hațieganu" University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca

Abstract: Prayers or sacred expressions are common in most operas composed by Giuseppe Verdi. Desdemona's Ave Maria in act IV of Otello is probably the first one to come to mind, while at the other end of the spectrum lies Iago's Credo, the self-acknowledgement of a Mephistophelian character. The present article analyses Otello's monologue in act III – Dio! mi potevi scagliar – from the perspective of the sacred, revealing a prayer uttered by a man wavering between good and evil.

Keywords: Otello, prayer, Dio mi potevi, Shakespeare, Verdi

Subtextul sacrul din tragedia shakespeariană *Othello* (1604), transferat în opera *Otello* (1887) de Giuseppe Verdi, este țesut cu mare măiestrie de compozitor și libretistul său – Arrigo Boito, atât în libret cât și în acompaniamentul orchestral. Acesta se regăsește pe tot parcursul operei, constituindu-se într-o dualitate divin-diabolic ce îl situează pe Otello-omul la răscrucea dintre bine și rău. Pasajul care va fi analizat în acest studiu este adesea numit monologul lui Otello, arie, solilocviu sau lamentație, însă, după cum vom observa pe parcursul cercetării, acesta este de fapt o rugăciune.

Sfântul Ioan Damaschinul definește rugăciunea ca fiind „înălțarea sufletului către Dumnezeu sau cererea de la Dumnezeu a unor bunuri potrivite”. Din perspectiva bisericii, există mai multe feluri de rugăciune: rugăciunea vocală, meditația sau rugăciunea mentală. Catehismul Bisericii Catolice explică¹: „Prin Cuvântul său, Dumnezeu îi vorbește omului. Iar rugăciunea noastră se întrupează în cuvinte mentale sau vocale. Lucrul cel mai important este însă prezența inimii față de Cel căruia îi vorbim în rugăciune.” (art. 2700) și puțin mai jos: „Rugăciunea se interiorizează în măsura în care devenim tot mai mult conștienți de Acela „căruia îi vorbim”. (art. 2704).

Verdi a introdus numeroase rugăciuni în operele sale, un exemplu grăitor fiind *Ave Maria* rostită de Desdemona în actul IV al operei *Otello*. În contrast cu divinul pe care îl reprezintă Desdemona, compozitorul îi oferă scena lui Iago în actul II pentru un *Credo*, care se dovedește a fi de fapt o antiteză a simbolului creștin de credință. Otello se află constant în relație cu binele și cu răul; pe tot parcursul său, el oscilează între încrederea în divinitate, simbolizată de Desdemona și ispita diavolească a lui Iago. Aria pregătită de Verdi pentru el în actul al III-lea îl surprinde în momentul în care începe să conștientizeze influența celor două forțe care îi încadrează viața. Mai mult, Otello începe să realizeze înrâurirea nefastă a celui rău și să înțeleagă, poate pentru prima dată, pericolul la care s-a supus urmând calea acestuia. Primul cuvânt pe care îl rostește este *Doamne!* Acesta exprimă o invocare a divinității, o formulare obișnuită celor ce se adresează lui Dumnezeu într-o rugăciune. Urmat de semnul exclamării, el cheamă, imploră ...

¹ *Catehismul Bisericii Catolice*, Arhiepiscopia Romano-Catolică de București, 1993

Aria lui Otello din actul al III-lea este unul din pasajele în care libretistul Arrigo Boito preia cu puține schimbări textul shakespearian. În piesa de teatru, pasajul se află în actul IV, scena 2:

Othello: *Ah, cerul dac-ar vrea
Prin chinuri să mă-ncerce! De-ar ploua
Rușini și griji pe creștetul meu gol!
De m-ar cuprinde-n lipsuri pân'la gât
Și-ntemnița cu sfintele-mi nădejdi,
În sufletu-mi tot aș găsi-n vrun colț,
Un strop de resemnare! Dar, vai mie!
Să fiu făcut un popândău țintit
În ceasul de dispreț cu-n deget moale
Și nemișcat! Și-aș fi-ndurat și asta,
Și bine chiar, prea bine! Dar din locul
În care mi-am pus inima prinos,
În care sau trăiesc, sau nu-ndur viața,
Fântâna de-unde-al meu izvor purcede,
Sau altfel seacă: să fiu scos de-acolo!
Sau să rămân în el, ca-ntr-o băltoacă
Ce colcăie de broaște-mperecheate!
O, tu, răbdare, tânăr heruvim
Cu roșii buze, schimbă-te la față
Și-ntunecă-te, iadului asemeni!*²

Versurile libretului nu transferă exact textul piesei, însă, împreună cu acompaniamentul muzical, acest fragment reușește să redea pe deplin sensul conferit de Shakespeare. Mai mult, dacă în piesa elisabetană discursul lui Otello e un monolog ce surprinde disperarea provocată de gelozie, în opera romantică acesta se transformă într-o rugăciune ce dezvăluie mișcările unui suflet zbuciumat. „Otello se întoarce din nou în centrul scenei pentru cea mai extinsă parte de solo din operă, solilocviul în care își plânge de milă *Dio mi potevi scagliar*, care începe cu fragmente de abia coerente, se înalță treptat la un lirism controlat, iar apoi se prăbușește din nou, de această dată în expresia violenței.”³ Verdi a vizualizat acest moment în patru părți pe care le-a explicat în *Disposizioni scenica* pentru opera *Otello* alcătuită de editorul său, Giulio Ricordi, pentru primul spectacol de la teatrul Scala din Milano – 1887. Julian Budden⁴ a preluat și tradus aceste indicații cuprinse în documentul italian ce conține informații detaliate privind personajele, decorul sau aspectele regizorale. Aceste patru secțiuni ale intervenției lui Otello urmăresc metamorfoza celor mai profunde sentimente pe care le trăiește maurul. „După emoțiile violente extreme stărnite în scena anterioară cu Desdemona, Otello rămâne într-o stare de apatie. În acest prim interval, vocea sa este găuită, iar cuvintele întrerupte de durere și suspine; este necesară o imobilitate totală, cu excepția unor mișcări ușoare ale capului; doar la rostirea cuvintelor: *resemnat de voia cerurilor* Otello ar trebui să-și ridice brațul drept către cer, iar vocea sa ar trebui să fie mai fermă și mai hotărâtă. În același moment ar trebui să se ridice în picioare și să facă doi-trei pași spre centrul scenei.”⁵

Rugăciunea lui Otello reprezintă momentul în care generalul atât de învingător în lupte grele, generalul cel drept și dâr, care și-a adunat de-a lungul timpului trofee de netăgăduit,

² William Shakespeare, *Othello*, IV,2 în William Shakespeare. *Opere complete*. Vol.6. București: Univers, 1987, p.339

³ *New Grove Dictionary of Opera*, Ed. Stanley Sadie, vol.3, New York, Lon-Rod, 1992, p.793 (tr.n.)

⁴ Julian Budden, *The Operas of Verdi 3, From Don Carlos to Falstaff*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

⁵ *Disposizione scenica* pp.62-63, în Julian Budden, *The Operas of Verdi 3, From Don Carlos to Falstaff*, Oxford, Clarendon Press, 1992, nota 3, p.377 (tr.n.)

eroul care în prima scenă a operei (scena furtunii care ține loc de uvertură) își face triumfătoare apariție, realizează că este înfrânt. El este nimicit de un adversar necunoscut pentru el: minciuna și insinuările mefistofelice ale lui Iago. Într-o analiză din perspectivă psihologică a lucrării lui Shakespeare, Mihai Rădulescu observă: „Învingător în atâtea bătălii unde sorții izbânzii nu atârnu de brațul, ci de mintea sa și de puterea ei de a ridica sute și sute de oameni ca un zid viu în fața vrăjmașului, s-a lăsat învins de un om mai inteligent oare? de un strateg mai dibaci? de un conducător de oști cu mai multă experiență sau mai bine sfătuit? Nu, Othello nu a fost învins prin înfruntare, Othello nu și-a văzut vrăjmașul. Acesta s-a insinuat în el, l-a învins din abisurile propriei sale gândiri, l-a îndemnat să judece după un tipar de cugetare a cărui geografie nu o cunoștea, până l-a îmbrâncit în mlaștinile disperării. Othello a fost răzbit de nemaiînțelegerea propriei sale gândiri.”⁶

Mlaștinile disperării sunt descrise cu multă profunzime emoțională de orchestră, care amintește la început de valurile zbuciumate ale mării din timpul furtunii care a deschis opera, ducându-ne apoi cu gândul spre o lagună noroioasă. O priveliște stranie, întunecată, introdusă din nou de un *passus duriusculus* tulburător. Verdi folosește diferite mijloace muzicale pentru a ilustra trăsăturile personajelor sale, printre care și linii melodice dedicate. De-a lungul întregii opere, Iago este caracterizat printr-un cromatism descendent – *passus duriusculus* – el sugerează natura diabolică a lui Iago și apare nu doar odată cu eroul, ci și în lipsa lui, indicând violența și perfidia acestuia, precum și influența lui nefastă asupra minților și sufletelor celorlalte personaje, pe care le conduce în jos, înspre infern. Discursul muzical al lui Otello este introdus prin această mișcare cromatică, pentru ca apoi să se audă doar viorile într-o atmosferă ce pare un târâm al neființei sprijinit pe sunete foarte grave și îndelung susținute de către corzile din registrul de jos (violoncel și contrabas) și corn bas.

Zbuciumul sufletului care vrea să se desprindă de abisul care-l absoarbe intonează suspinele liniei melodice ale acompaniamentului orchestral: acele triolette în șaisprezecimi cu accent pe prima notă. Această linie melodică a sufletului este susținută doar de sensibilele viori, interpretul neputând parcă să vocalizeze ceea ce simte atât de intens în interiorul ființei sale.

Declamația verdiană a protagonistului vine să sublinieze acest tablou sumbru al neputinței omenești. Compozitorul cere ca începutul acestei rugăciuni să fie interpretat într-o atitudine însoțită de amărăciune și tristețe, Otello se întoarce pe scenă *nel massimo grado dell'abbattimento* (extrem de abătut) și în același timp *con voce soffocata* (cu voce sufocată). În nuanță foarte scăzută (patru de piano *pppp*) răzbate, ca din ceața gândurilor întunecate, vocea descurajată ce rostește o rugăciune din adâncul tănuț al sufletului: *Doamne, puteai arunca asupra mea toate relele sărăciei... rușinii...* Otello, sfârșit după duetul cu Desdemona, abia șoptește câteva sunete pe aceeași notă într-o tonalitate extrem de tristă: do bemol major. Budden remarcă senzația de epuizare din acest pasaj: „După textura armonică bogată a duetului, pustietatea din partea solistică a lui Otello este deosebit de grăitoare”⁷. *Să faci din mândrele mele trofee o ruină... o minciună... mi-aș fi purtat cruda cruce de tulburare și de batjocură, cu fruntea calmă și resemnat de voia cerurilor*. Sfâșietoare recunoaștere a deșertăciunii *mândrelor trofee* și sfâșietoare ultima dâră de speranță îndreptată în mod sublim către cer printr-un scurt fragment de patru măsuri în care se rostesc cuvintele *resemnat de voia cerurilor*. Acest pasaj ce apare după intonarea cu voce sufocată a posibilelor nenorociri este în sfârșit interpretat cu voce cantabilă într-un *legatto* și o înălțătoare linie melodică ascendentă, ajutat fiind și de orchestră în același sens ... spre ceruri; ruga este întărită de gestul cerut de compozitor în indicațiile scenice prezentate mai sus: mâna dreaptă ridicată spre divinitate. Otello înțelege că a pierdut cel mai prețios dar – sufletul său, care nu ar putea fi nicidecum pus în balanță cu toate cele lumești.

⁶ Mihai Rădulescu, în <http://www.literaturasidepentie.ro/category/stilistica/>

⁷ Julian Budden, *op.cit.*, p.377

Vocea devine mai pregnantă în următorul pasaj, după cum recomandă și Verdi în aceeași *Disposizione scenica*: „Partea a doua trebuie cântată mai expresiv, fiindcă [Otello] își amintește bucurii trecute”⁸. Ritmica, armonia, timbrul, precum și superba linie melodică a părții vocale inspiră o rețineră a duetului de dragoste de la începutul operei. Conștiința binelui pierdut naște una dintre cele mai tragice exprimări ale artei vocale romantice: *Dar, o, plânset, o, durere! mi-au răpit mirajul în care mă bucuram cu sufletul împăcat*. Aceste gânduri sunt însoțite de o frază muzicală foarte extinsă, cu o linie melodică liniară formată din sunete apropiate și sprijinită adeseori pe acorduri consonante. Vibrează în atmosferă fondul muzical adecvat inserării clipei de amintire a mirajului în care Otello se bucura cu sufletul curat și împăcat. Dar binele a fost alungat pentru totdeauna: *S-a stins acel soare, acel surâs, acea rază care îmi dădea viață...* Desdemona este întruhiparea divinului, îngerul așezat alături de Otello pe drumul său prin această viață, iar surâsul, raza de soare ce s-a stins pentru el e paradisul pe care l-a pierdut.

Partea muzicală devine din ce în ce mai agitată. Pe fundalul creșterii rapide a tempoului și a aglomerării de armonii și de ritmuri schimbătoare, Otello își exclamă suferința acestei pierderi. Din acest moment, linia melodică verdiană inconfundabilă prin frumusețe și romantism, însoțită de agitația din orchestră, trădează nesiguranța personajului în rugăciune. El știe că este deja atât de cuprins de răul lumii încât orice speranță pare spulberată: *Acum, tu, Clemență, blând geniu nemuritor cu zâmbet roz, acoperi fața ta sfântă cu oribila mască infernală!* Exclamațiile lui devin din ce în ce mai contradictorii: ba violente, ba sarcastice, ba insinuante. Verdi recomandă interpretului „să treacă brusc, fără nicio tranziție, la cea de-a patra parte. Aici trebuie să izbucnească într-o furie sălbatică, îngrozitoare, implacabilă, ca un tunet. Otello strigă: *Ah! Damnațiune! Întâi mărturisești păcatul și apoi să mori! Mărturisește! Dovada! Cerule! Oh!*, iar cuvintele sale trebuie să crească în putere și violență.”⁹

Aria lui Otello culminează cu celebrul *O gioia!* (și bemol acut), moment în care devine limpede că maurul se zbate în tortura cu adevărat diavolească pe care i-a pregătit-o Iago cu o răbdare și o viclenie batjocoritoare: „Pentru evoluția stării sufletești a lui Otello este deosebit de edificatoare o comparație între monoloagele lui din actele II și III: patetismul și agitația tragică din primul monolog vorbesc despre lupta încordată din sufletul lui Otello, luptă care duce la o explozie de furie frenetică. Cel de-al doilea monolog vădește deznădejde și întunecime: o recitare inertă în partea vocală, iar în acompaniament o figură ostinată, ca o idee fixă, care amintește de chipul diabolic al lui Iago.”¹⁰ Într-adevăr, acest al doilea monolog, o ultimă încercare de rugăciune, marchează teribila cădere a lui Otello și cumplit de dureroasă realizare a acestuia.

BIBLIOGRAPHY

1. Budden, Julian. *The Operas of Verdi 3, From Don Carlos to Falstaff*. Oxford: Clarendon Press, 1992
2. *Catehismul Bisericii Catolice, Arhiepiscopia Romano-Catolică de București*, 1993
3. *New Grove Dictionary of Opera*, Ed. Stanley Sadie, vol.3. New York: Lon-Rod, 1992
4. Rădulescu, Mihai. *Shakespeare un psiholog modern* accesat pe pagina de internet <http://www.literaturasiidetentie.ro/category/stilistica/> la data de 15 decembrie 2016
5. Shakespeare, William. *Opere complete*. Vol.6. București: Univers, 1987
6. Solovțova, Liubov. *Giuseppe Verdi*. București: Editura Muzicală, 1960
7. Verdi, Giuseppe. *Otello*. Milano: Ricordi, 1964

⁸ *Disposizione scenica* pp.62-63, în Julian Budden, *op.cit.*, p.377 (tr.n.)

⁹ *Ibidem*

¹⁰ Liubov Solovțova. *Giuseppe Verdi*. București: Editura Muzicală, 1960, p.318

DIVERSITY ISSUES OF EXILE: BETWEEN IDENTITY AND MIGRATION

Ana-Elena Costandache

"Dunărea De Jos" University of Galați

Abstract: Writing about identity, temporary migration or exile in the XXI century means to discover various forms of exile, but mainly means that we search for ourselves as individuals. We are here, we belong here, we identify with the place where we were born or contrary, we do not find anywhere and we are in a continuous search to establish own ego.

Our approach focuses on the volume "Between Homelands. Testimonies on Identity and exile" (by Mirela Florian and Ioana Popescu, Ed. Polirom, Bucharest, 2006). The volume drew our attention to the multitude of essays (in the form of interviews) contained about migration, emigration, alienation, uprooting or even rather, the impossible uprooting.

Keywords: identity space, exile, culture, refuge, homeland.

Identitatea românească este, în prezent, pretutindeni, am putea spune, prin existența celor care, din motive personale sau profesionale, au ales să părăsească, temporar sau definitiv, țărâmul natal. Acesta este un adevăr perceput ca efect, cât se poate de real, al plecării românilor în cele patru zări.

De-a lungul timpului spațiul identitar s-a modificat, românii alegând să fie „oriunde” în lume, iar odată cu migrația acestora și frontierele culturale și-au modificat dimensiunile. Unii s-au desprins de casă pentru scurte perioade de timp, pentru a merge să studieze, să se formeze într-o altă cultură, poate mai „modernă” sau „avansată” ca tehnologie. Alții, au plecat doar ca să vadă, „cu ochii lor”, din pură curiozitate, cum este „dincolo”, „afară”, „altundeva”. Dar cei mai mulți și-au propus să plece pentru câțiva ani, ca să agonisească puțin, să vadă cum este să muncească „la alții”, în ideea că salariul încasat în moneda europeană este mai valoros atunci când se întorc în țară. Pentru aceștia, însă, costul câștigului este unul extrem de scump: pierderea definitivă a identității. Și tot pentru ei, timpul își pierde coordonatele, iar perioada pe care și-au propus să o petreacă în străinătate se prelungește fără să-și dea seama, devenind „nedeterminată”. La una din întrebările: „Cât mai stați plecat? / Când vă întoarceți în țară?” răspunsurile sunt inevitabile: „Nu știu.” sau „Încă mai stau. Am început să mă obișnuiesc acolo.” Așadar, timpul se eternizează. Cu un zâmbet de falsă sinceritate, mulți români își găsesc identitatea oriunde în altă parte, numai în locurile natale nu.

„Acasă” a devenit „pretutindeni” și „nicăieri” de fapt; și puțin câte puțin românii se îndepărtează sfârșind prin a se înstrăina definitiv. Deși mulți nu cunosc nici limba, nici cultura țării în care se stabilesc, li se pare mai bine „acolo”, în exilul pe care și l-au făurit singuri. Și astfel, destinul lor este strâns legat de lumea care se vrea, astăzi, globalizantă și mobilă. În acest sens, volumul care ne-a atras atenția poartă titlul *Între patrii. Mărturii despre identitate și exil*, coordonat de Mirela Florian și Ioana Popescu (Editura Polirom, București, editat sub egida Muzeului Țăranului Român, 2006) și conține mărturii atât ale românilor fixați „provizoriu” sau „definitiv” într-un spațiu „dător de viitor”, cât și mărturii ale străinilor ajunși temporar sau pentru totdeauna în spațiul românesc.

Structurată în trei părți, cartea surprinde mărturii diverse ale celor veniți din străinătate la noi, „Printre români”, apoi continuă cu impresii ale românilor plecați să-și găsească

identitatea „Printre străini” și se încheie cu „Eseuri”. Ne-am oprit doar asupra a două titluri: *Iarba pare mai verde dincolo de gard* (interviu realizat de Mirela Florian, traducere de Cora Moțoc) și *În România ți se întâmplă în fiecare zi câte ceva de scris* (interviu realizat de Mirela Florian).

Un prim eseu, cu un titlu sugestiv și mereu actual, de altfel, pentru mulți români care au sentimentul că nu își mai găsesc locul în România (*Iarba pare mai verde dincolo de gard*) îi aparține, paradoxal, nu unui român, ci unui străin stabilit pe tărâmurile mioritice. Ian Tilling este un tânăr de origine engleză, ajuns în România în anul 1990. Funcționar al Departamentului Național Anti-Crimă din Anglia (potrivit propriilor declarații), cu o situație familială bine încheată (soț și tată a 4 copii), Ian ajunge în București prin intermediul unei fundații caritabile, cu scopul de a lucra într-un „orfelinat pentru copii cu dizabilități”, în satul Plătărești, la 40 de minute de București. După o lună în care lucrează cu un grup de 30 de copii, cu vârste între 7 și 9 ani, cărora li se spunea „irecuperabili”, Ian descoperă că realitatea „de la fața locului” era, de fapt, o altă realitate. Într-o instituție din care copiii nu ieșiseră niciodată să se plimbe, ținându-i doar în paturile lor și hrăniți cu biberonul, aceștia erau vizibil, fizic și moral, marcați de semnele malnutriției și lipsei de educație. Ian le descrie amănunțit aspectul – cel al copiilor cu vârsta de maxim 5 ani, „cu burțile umflate ca în filmele pe care le vezi despre Africa. [...] Vă puteți imagina cum este să vii aici ca străin. Nu știi cultura, țara, obiceiurile, nu știi nimic și ești trimis într-o cameră cu treizeci de copii malnutriți care stau în pătuțurile lor cu grilaje. Copii muribunzi, care nu au avut parte de stimuli de nici un fel în viața lor și la care vii tu și zici: „Bună, mă cheamă Ian”. Și în mintea ta îți spui: „Și acum, ce naiba fac?”¹

În mod evident nu se mai putea face nimic pentru cei a căror stare generală se degrada pe zi ce trecea, în ciuda eforturilor depuse de întreaga echipă; iar în momentul în care se pierdeau, unul câte unul, Ian începe să invoce legea lui Darwin: cei slabi mureau iar cei puternici deveneau mai puternici. Totuși, „tânărul englez” se bucură de reușita recuperării multor copii din instituție, iar satisfacția, că a putut să salveze viața celor privați de căldura unei familii, este imensă.

Ian trăiește, în România, experiență după experiență, fiecare din ele fiind catalogată drept una „majoră” sau, mai mult decât atât, o experiență „extraordinară și frustrantă în același timp”. El face afirmații jenante, dar adevărate, pentru realitățile momentului, iar percepția sa, ca străin ajuns pe meleaguri românești, despre sistemul social din țara „de adopție temporară”, este una singulară: „Darăștia erau copii, pentru numele lui Dumnezeu! Nu erau cazuri psihiatrice. Sistemul din România i-a făcut pe acești copii handicapați. [...] Sistemul a creat asta. Nu puteam să spun că este o rușine națională sau un dezastru național, la vremea aceea. Dar asta era. Îngrozitor, pur și simplu îngrozitor!

Și este dificil pentru români să înțeleagă de ce alte nații au reacția asta când se gândesc la România. Doamne, o națiune de cerșetori și de oameni care își abandonează copiii! Asta pentru că pozele care au ieșit din România în anii '90 erau oribile. Erau imagini îngrozitoare dar înfățișau realitatea. [...] Este dificil pentru români să înțeleagă de ce alte nații au reușit. [...] Anii '90 au fost oribili din punctul acesta de vedere.”

Ian observă și invocă egoismul pe care l-a întâlnit la români: aceștia erau preocupați mai mult de supraviețuirea de la o zi la alta decât interesați de realități care oricum, la vremea aceea, erau ținute ascunse, în zone rurale, în sate. Iar românii habar n-aveau că există astfel de locuri, pentru că „românii erau undeva la jumătatea drumului dintre inocență și naivitate...”

De asemenea, Ian aduce în discuție faptul că, deși venit dintr-o lume total diferită (mediul englez este unul rece și distant), a fost impresionat de oamenii cu care a lucrat și de prietenii pe care și i-a făcut. De aceea, nu a ezitat să revină în România, chiar dacă misiunea sa în proiectul de ajutorare a orfanilor se încheiase. Și toate i s-au întâmplat „ca un refugiu” de

¹ Mirela Florian, Ioana Popescu (coord.), *Între patrii. Mărturii despre identitate și exil*, Ed. Polirom, București, 2006, pp. 37-38 (citatele sunt preluate din *Partea I. Printre români*, eseu „Iarba pare mai verde dincolo de gard”, pp. 37-44).

fapt, pentru că moartea unuia din fiii săi l-a aruncat în depresie și astfel a decis să fugă de realitate. Egoism, frică, lășitate... nici nu am ști cum să-i catalogăm gesturile și deciziile. Dar nu noi suntem în măsură să i le judecăm.

La 4 ani după faptele petrecute și trăite în România, Ian inițiază un proiect propriu, prin fondarea unei asociații caritabile. Și așa a învățat, puțin câte puțin, spune el, să împrumute din felul de a fi al românilor: a început să spună „Poftă bună!”, să împartă cips-urile cu călătorii din tren atunci când străbătea drumuri interminabile prin țară, să devină mai deschis cu ceilalți. Și totuși, ca englez, Ian este și rămâne pentru români „ciudat, bizar, excentric”. Așa a și simțit și s-a simțit, de altfel.

După o perioadă importantă petrecută în România, află că viața personală din Anglia se încheie, iar cariera în poliție era aproape de final. Urma, așadar, să experimenteze „viața de pensionar”. Și recunoaște că pensia din Anglia ar fi fost foarte valoroasă în România. De fapt, România i-a fost un refugiu; însă, cu siguranță, simte că nu aparține acestor meleaguri. Și nu se poate identifica, de fapt, cu nici o țară anume.

Ian preia din obiceiurile culinare ale românilor, selectează ce-i place și ce nu, pentru că, recunoaște el, „englezii sunt foarte conservatori la mâncare”. Iar în Anglia familia este diferită: rece, distantă, total superficială. Vorbește cu părinții odată la două-trei luni, cauza (aparentă) fiind diferențele dintre generații.

Ian ajunge să se adapteze foarte bine în România. Se simte în siguranță și chiar, avantajat, spune el. „Știu că sunt avantajat, nu dezavantajat. Dar România și oamenii ei m-au sedus și mi-au dat putere. Vreau să-mi petrec restul vieții aici și mă simt bine aici. Nu vorbesc perfect românește, dar pe unde mă duc, pot să mă fac înțeleș.

Trăiesc într-un oraș unde nu m-am simțit niciodată amenințat. Niciodată. Și nu pot spune asta despre Londra, sau Paris, sau alte orașe. E un lucru extraordinar.”

În ciuda percepției pe care Ian o are despre România (ca fiind o țară sigură), totuși, 99,9% dintre români vor să plece, spune el, „în Europa, în lume, să aibă o viață minunată. Problema este că acolo viața nu e așa frumoasă precum pare. E al naibii de greu, sunt rate de plătit, costul vieții este mult mai ridicat și sunt mult mai multe probleme decât aici. Iarba pare întotdeauna mai verde la vecini.” Și iată, așa justifică el titlul atribuit interviului său: locuri necunoscute par minunate, dar câte capcane nu ascund oare?!

România este, pentru Ian, a doua țară, cea mai frumoasă de pe pământ, după Kenya, spune el, loc în care a trăit aproximativ 30 de ani. Iar cel mai mult îi place „la Săpânța, unde este superb, și la Baia mare, Suceava, Buzău, Tulcea, Galați, Vama Veche...”

În mod paradoxal, românii vor să plece în exil, în timp ce Ian adoră, parcă, în țara gazdă, „sistemul politic care creează birocrație”, „groaza de obstacole” cu care se confruntă în fiecare zi în sistemul administrativ, dar mai ales „orașul sigur în care nu se simte amenințat niciodată”. Și în final, cea mai mare ironie a sorții este faptul că s-a însurat cu o româncă, „plecată și ea în lume, la Bruxelles, și care nu vrea să se mai întoarcă”.

Citind interviul tânărului Ian, simțim mândrie dar și gust amar în același timp. Deși se confruntă cu aceleași dificultăți cu care se confruntă toți cetățenii cu „identitate românească”, un tânăr venit de pe meleaguri europene, unde civilizația este (sau pare) la ea acasă, își găsește locul în societate și se regăsește pe sine prin regăsirea propriei identități.

În al doilea eseu asupra căruia ne-am oprit, *În România ți se întâmplă în fiecare zi câte ceva de scris* (interviu realizat de Mirela Florian) relatarea este, de fapt, în sens invers. Percepția vine, de această dată, din partea unei tinere de origine română, Veronica T., de 28 de ani, care a decis să-și părăsească țara în anul 1978, în plin regim comunist. Alegerea nu a fost una proastă, ba chiar înțeleaptă, recunoaște ea, tână plecând în Germania, la Frankfurt, pentru a-și reîntregi familia.

Era căsătorită de 4 ani și jumătate. Păstrând o legătură civilizată, deși fiecare din soți avea o relație în afara căsătoriei, cei doi au hotărât să se revadă în Occident. După toate

formalitățile de obținere a pașaportului și o plecare udată de lacrimile părinților, Veronica ajunge la Frankfurt și recunoaște că, în calitate de soție a unui cetățean german (soțul său primise deja cetățenia germană în schimbul renunțării la cetățenia dobândită prin naștere), nu a întâmpinat nici un impediment în a obține, și ea, cetățenia germană. Așa se rupea, definitiv, fără să-și dea seama, de propria identitate și de identitatea părinților săi, „fără să fi simțit absolut nici o remușcare.”²

De-a lungul timpului Veronica trece prin etapele vieții într-o țară necunoscută, iar în privința integrării sau a adaptării în noul mediu nu are absolut nici o problemă. Învăță limba germană, își face prieteni (puțini la număr), lucrează și își perfecționează formarea de arhitect pentru care se pregătise deja în România. Continuă, așadar, în practica din Frankfurt ceea ce învățase în țara natală, la Facultatea de Arhitectură. Iar soțul său, deși implicat într-o altă relație, o ajută necondiționat.

Tânăra nu relaționează cu români și recunoaște că nu a avut „legături intense” cu o așa-zisă comunitate românească. Prietenii cei mai buni „sunt un cipriot, o nemțoaică, doi români, o turcoaică, o populație eterogenă.”

Momentele cele mai importante din viață au fost legate doar de profesie. Partea privată a vieții a fost întotdeauna „defavorizată.” Dedicată lucrului intensiv la firmă, viața personală a avut de suferit. A divorțat, s-a recăsătorit și s-a separat din nou.

La începutul vieții pe tărâmurile străine, tânăra a avut momente când și-a spus că trebuie să meargă și în România, unde era toată familia. Deși venea rar, parcă nu își găsea locul, se simțea stingheră și își dorea să plece cât mai repede „acasă” (în Frankfurt). Dorul de țară nu s-a manifestat decât după ce Veronica a trecut bariera de 50 de ani. Și-a dat seama că venea în țară din ce în ce mai des, ba chiar și-a cumpărat o locuință în București, unde să poată să stea și mama sa. Pe măsură ce anii treceau, amintirile copilăriei reveneau, iar nostalgia care a legat-o de locurile unde a trăit evenimente fericite devenea atât de acută și de puternică, încât a îndemnat-o să facă pași mari înapoi spre acele locuri.

Prin prisma gândirii femeii trecute de prima jumătate a vieții, Veronica pune pe tapet inconvenientele din țara natală și afirmă că „în România este vorba despre mentalități adânc sădite în felul de a fi al românului. E o anumită caracteristică în tipologia poporului român de a se da mare. Chiar și un mic muncitor care lucrează la pus pietre pe stradă și e în noroi până la genunchi trebuie să-i povestească vecinului ce grozav e el și ce afaceri are pe tapet. Fiecare se simte suprasolicitat de orice treabă, funcționarii toți au mesele pline de dosare, dar nimeni nu lucrează la ele, iar din camerele din spate se aud muzică și chicoteli fericite ale angajaților care, în loc să rezolve dosarele care plâng pe masă, stau și... Dar asta este și, dacă te poți obișnui cu această mentalitate, cu faptul că trebuie să aștepti oriunde pentru orice, poți să trăiești foarte fericit și aici. Totul este cum poți să înțelegi aceste lucruri și cum poți să le iei. În primii ani simțeam că mor la fiecare conflict de natura aceasta cu funcționarii români, cu spiritul acesta, pe când acum mi se pare de povestit. Îmi vine să plec acasă și să scriu repede o povestioară cu ceea ce mi s-a întâmplat și în fiecare zi ți se întâmplă ceva de scris, ca o poveste. Pentru orice fleac pe care trebuie să-l faci, până și când cumperi un borcan de iaurt, trebuie să se întâmple o anumită mică-mică aventură.”

Astfel își încheie Veronica scurta prelegere despre identitatea românească pe care a simțit că a pierdut-o fără să-și dea seama, dar prin propria voință; s-a regăsit, însă, la vârsta senectuții, când singurătatea (fizică și morală) doare mai mult ca oricând.

Demersul nostru a vizat doar două din eseurile cuprinse în volumul *Între patrii. Mărturii despre identitate și exil* de Mirela Florian și Ioana Popescu. Interviuurile-eseuri ne dezvăluie minunate confesiuni, care ascund aventuri ale unor vieți desprinse de valorile familiei, în

² Ibidem. Citatele sunt preluate din *Partea II. Printre străini*, eseu „În România ți se întâmplă în fiecare zi câte ceva de scris”, pp. 157-164.

căutarea unor alte valori, individuale. Egoism sau altruism, dezdăcinarea este sinonimă, pentru unii, cu a-și clădi, prin forțe proprii, viitorul; pentru alții, însă, este o mare singurătate și pustiire a sufletului.

BIBLIOGRAPHY

- CIOBĂNEL, Alina Ioana, *Înrudire și identitate*, Editura Enciclopedică, București, 2002
- FLORIAN, Mirela, POPESCU, Ioana (coord.), *Între patrii. Mărturii despre identitate și exil*, Editura Polirom, București, 2006

L'ESPACE SÉMANTIQUE ASSOCIÉ À *DESCENDRE*

Oana-Maria Păstae

Université « Constantin Brâncuși » de Târgu-Jiu, Roumanie

Abstract. Polysemy is an important issue in Natural Language Processing and a strong language evolution process. For instance, in French, the meaning of the verb "descendre" (to get down) change with the context : Il descend l'escalier (to go down) ; La mer descend (to decrease) ; Il descend en soi-même (to analyse himself) ; Il a été descendu par un boulet à Waterloo (to be killed). For dealing with the problem of polysemy we chose Victorri's and Fuch's model, "Dynamical construction of meaning". In this model, each polysemic unit is assigned a semantic space and the meaning of an unit in a particular sentence is the result of a dynamical interaction with all other units of the sentence. We briefly describe the theoretical framework, the dynamical construction of meaning, then we present the semantic space of the verb "descendre" and discuss its relevance and utility.

Key words: polysemy, semantic space, desambiguitation, dynamical construction of meaning

Problématique

La polysémie n'est pas un phénomène accidentel et marginal, mais un phénomène central et essentiel au fonctionnement du langage, ainsi qu'un mécanisme puissant d'évolution des langues à travers le temps (Victorri et Fuchs, 1996: 13-17; Desclés et al. (1998 : 28).

La polysémie implique que le sens d'une unité linguistique dépend de l'énoncé dans lequel elle est employée. Par exemple, le verbe *descendre* est une unité linguistique dont le sens peut varier en fonction du contexte :

- (1) *Il descend l'escalier.*
- (2) *La mer descend.*
- (3) *Il descend en soi-même.*
- (4) *Il a été descendu par un boulet à Waterloo¹.*

En fonction de l'énoncé dans lequel il se trouve, il prend le sens de *aller vers le bas* (1), *baisser de niveau* (2), *s'analyser* (3), *tuer* (4).

La prise en compte de la construction verbale pour traiter le problème de la polysémie nécessite un cadre théorique qui permet de rendre compte des subtilités de sens dont nous parlerons dans la première partie de cet article. Dans la deuxième partie, nous décrivons la méthode qui nous permet de désambigüiser automatiquement un verbe polysémique en fonction de sa construction verbale. Enfin, nous présenterons les résultats de notre modèle sur les constructions du verbe *descendre*.

¹ TLFi

Cadre théorique

Nous proposons d'inscrire cette étude dans un cadre théorique -la construction dynamique du sens- proposé par B. Victorri et C. Fuchs (1996). Dans ce modèle, on associe à chaque unité polysémique un espace sémantique représentant l'ensemble de ses sens, et le sens de l'unité dans un énoncé donné est le résultat d'une interaction dynamique avec les autres unités présentes dans l'énoncé.

À chaque construction est associée une région de l'espace sémantique qui contient tous les sens compatibles avec cette construction.

La première étape consiste à associer au verbe polysémique *descendre* un espace sémantique dans lequel nous représenterons ses différents sens. En effet, pour construire un espace sémantique, il suffit de choisir un ensemble de variables qui différencient les sens possibles de l'expression modélisée. Si ces variables sont indépendantes, on associe à chacune d'elles une dimension de l'espace, mais si elles ne sont pas indépendantes, l'espace sémantique est alors une sous-variété.

Conformément à Bernard Victorri et Catherine Fuchs (1996) la polysémie donne une grande souplesse dans l'expression langagière, joue un rôle tout aussi important dans la richesse de l'expression langagière -la paraphrase- et c'est un mécanisme puissant d'évolution des langues. M. Bréal définit le terme de polysémie à la fin du siècle dernier comme: «Le sens nouveau, quel qu'il soit, ne met pas fin à l'ancien. Ils existent tous les deux l'un à côté de l'autre. Le même terme peut s'employer tour à tour au sens propre ou au sens métaphorique, au sens restreint ou au sens étendu, au sens abstrait ou au sens concret... À mesure qu'une signification nouvelle est donnée au mot, il a l'air de se multiplier et de produire des exemplaires nouveaux, semblables de forme, mais différents de valeur. Nous appellerons ce phénomène de multiplication la polysémie» (Bréal 1897, pp. 154-155). Suivant cette définition, *descendre* sera dit polysémique parce que ses différents sens proviennent d'un même sens premier.

Si l'on compare les deux dictionnaires *le Nouveau Petit Robert 2008* et *le TLFi* on remarque ce que Bernard Victorri et Catherine Fuchs (1996 : 8) affirment que la polysémie se caractérise par l'impossibilité de définir à coup sûr un nombre précis de sens.

Le Nouveau Petit Robert 2008 définit le verbe polysémique *descendre* comme:

1. Aller du haut vers le bas: *descendre d'un arbre, descendre par l'ascenseur*
2. Aller en ville: *descendre en ville*
3. Loger au cours d'un voyage: *descendre chez des amis*
4. Cesser d'être sur: *descendre de cheval*
5. Envahir: *Les Lombards descendirent en Italie.*
6. Fig. Réflexion sur soi: *descendre en soi meme*; quitter un rang: *descendre de haut*; examiner: *descendre dans le détail*
7. Se déposer: *Les impuretés du liquide descendent au fond du vase.*
8. Couler: *Le soleil descend sur l'horizon.*
9. Baisser: *L'avion commence à descendre. La mer descend.*
10. S'étendre de haut en bas: *Son pardessus descend.*
11. Aller en pente: *La rue descend à pic.*
12. Diminuer: *Ma voix ne peut pas descendre plus bas.*
13. Fig. Tenir son origine: *Les Montesquiou descendent d'une ancienne famille.*
14. Aller en bas: *descendre une rivière*
15. Porter du haut en bas: *descendre des vieux objets à la cave*
16. Consommer, boire (familièrement): *descendre son verre d'un trait*
17. Tuer (argotiquement): *être descendu par un boulet*

On observe que le verbe *descendre* désigne un changement spatial du haut vers le bas, loger au cours d'un voyage, envahir, se déposer, couler, baisser/diminuer. Dans les autres acceptions, ce verbe exprime une réflexion sur soi ou tuer quelqu'un et ces acceptions sont classées comme les sens figurés du verbe.

Le *TLFi* nous fournit plusieurs principales acceptions du verbe *descendre*. En les synthétisant les acceptions sont les suivantes:

A. Mouvement de haut en bas

-*descendre de la chaire; descendre dans l'arène*, expressions figurées: *descendre au tombeau* (mourir), *descendre du trône* (abdiquer), *descendre du ciel, sur la terre* (mythologie, religion).

- Y aller (en descendant de voiture) afin d'y séjourner: *descendre dans un hôtel, chez qqn*.

- Faire irruption dans un lieu, l'attaquer. *L'armée pouvait d'un moment à l'autre descendre dans la ville* (Michelet, *Histoire romaine*, 183, p. 110)

-Venir punitivement. *Les hommes de Plaisance étaient descendus (...) chez Adrien faire un suif terrible* (SIMONIN, *Pt Simonin ill.*, 1957, p. 265).

B. Mouvement le long d'une pente

- *descendre dans le Midi, vers le sud; descendre d'une ville à une autre*.

-*THÉÂTRE*. Aller dans la direction de la rampe.

-*MUSIQUE*. Passer de l'aigu au grave.

-*Au fig.* *Descendre dans une question; Descendre en soi-même*

- [P. réf. à une hiérarchie]: *Nous descendons tous d'Adam, comme dit monsieur le curé* (MÉRIMÉE, *Théâtre Gazul*, 1825, p. 183).

-S'abaisser à faire une chose indigne de son rang, ou contraire aux règles de la morale: *Descendre jusqu'à mentir* (ZOLA, *Rêve*, Paris, Charpentier, 1888, p. 261)

a) mouvement d'un point de l'espace à un autre

À l'horizon le soleil descendait, rouge et flamboyant, dans les flots qui s'embrasaient à son approche (DUMAS père, *Monte-Cristo*, 1846, t. 2, p. 708).

-*Au fig.* Aller dans, s'étendre, envahir. *La nuit, l'ombre descend*.

-Provenir, émaner.

Du palais descendait un chant qu'ils connaissaient bien (MALRAUX, *Espoir*, 1937, p. 807)

b) mouvement d'un degré ou d'un niveau à un autre

— Baisser de niveau: *La mer descend*.

c) le déploiement, l'étendue de qqch de haut en bas

— S'étendre, pendre: *Son gilet de piqué blanc boutonné carrément descendait très bas sur son abdomen assez proéminent* (BALZAC, *C. Birotteau*, 1837, p. 68).

— Se déployer, aller (en pente): *Le Rhin, comme le Niagara, descendait de lac en lac à l'océan* (HUGO, *Rhin*, 1842, p. 352)

A. Mouvement de haut en bas

1. Porter (quelque chose) à un niveau inférieur:

Sur le bâtiment, le maître d'équipage cherchait à descendre un canot dans la mer (CHATEAUBR., *Mém.*, t. 1, 1848, p. 273).

Pop. Avaler, ingurgiter. *Alors papa, ça l'avait rendu triste et il s'était mis à picoler. Qu'est-ce qu'il descendait comme litrons* (QUENEAU, *Zazie*, 1959, p. 69)

2.

a) [Sans idée de violence] Déposer quelqu'un, le débarquer. — *Arrêtons-nous ici, dit-il (...) Mariniers, virez de bord, et descendez-nous à ce village* (BALZAC, *A. Savarus*, 1842, p. 36).

b) [Avec idée de violence]

[d'un coup de poing] Abattre, faire tomber. *Jacques s'avance et descend un de ses adversaires d'un direct au menton* (QUENEAU, *Loin Reuil*, 1944, p. 164)

— [à l'aide d'un projectile, d'une arme à feu] Tuer. *Il a été descendu par un boulet à Waterloo* (VIGNY, *Serv. grand. milit.*, 1835, p. 62)

Expression figurée: *Descendre qqn en flammes*. Le critiquer violemment, l'éreinter (cf. GILB. 1971).

B. Mouvement le long d'une pente:

Descendre les marches d'un escalier, le perron, la rue, Descendre une rivière.

Expression figurée: *Descendre la garde*.

Musique: *Descendre une octave, descendre la gamme*.

D'après l'analyse conceptuelle du verbe *descendre*, nous constatons que tous ses emplois partagent la propriété: la cible de descendre doit s'orienter vers le bas.

Bien que ces sens soient différents les uns des autres, ils peuvent être reliés les uns aux autres. Les différents sens du verbe *descendre* sont liés entre eux parce qu'ils partagent plus ou moins plusieurs idées communes. Par exemple, *descendre de la chaire, descendre vers le sud, descendre les marches* ont en commun l'idée de mouvement.

Le lien entre les sens A et B c'est le mouvement soit de haut en bas soit le long de la pente.

L'utilité de la polysémie est particulièrement claire dans ce que l'on appelle les sens "figurés": *descendre à une hiérarchie, descendre au tombeau* (mourir), *descendre du trône* (abdiquer), *descendre du ciel/sur la terre* (religion), *descendre dans une question, descendre en soi-même* (s'examiner), *descendre qqn en flammes* (critiquer). Dans les exemples suivants, bien que les référents des sujets puissent se déplacer vers le bas, le verbe *descendre* n'exprime aucun changement spatial:

- 5) *Nous descendons tous d'Adam, comme dit monsieur le curé*. [MÉRIMÉE, *Théâtre Gazul*, 1825, p. 183].
- 6) *Sire, ainsi ces cheveux blanchis sous le harnois.... Descendaient au tombeau tout chargés d'infamie*. [CORNEILLE, *Le Cid*] littre.verso.net
- 7) *Tyran, descends du trône et fais place à ton maître*. [CORNEILLE, *Héraclius, empereur d'Orient*] littre.verso.net
- 8) *Jesus Christ est descendu du ciel*.
- 9) *Apprends à te connaître et descends en toi-même*. [CORNEILLE, *Cinna, ou La clémence d'Auguste*] littre.verso.net
- 10) *Le jury a descendu en flammes ce candidat*. <http://www.academie-francaise.fr/>

Combiné avec un nom d'objet qui peut avoir une propriété spatiale, le verbe *descendre* exprime: le déplacement, l'extension et la propagation.

- 11) *Il descend de vieux objets à la cave*.
- 12) *La rue descend*.
- 13) *Du palais descendait un chant qu'ils connaissaient bien* (MALRAUX, *Espoir*, 1937, p. 807)

Le verbe *descendre* se combine avec un nom d'entité physique pour exprimer un changement spatial vers le bas:

- 14) *Les prix descendent*.

Dans la «Théorie étendue du prototype», Kleiber décrit l'ensemble de sens comme une «ressemblance de famille» (Wittgenstein 1961, Lakoff 1987): «... un réseau complexe de similitudes se chevauchant et s'entrecroisant ; parfois des similitudes globales, parfois des similitudes de détail. Je ne vois pas de meilleure expression pour caractériser ces similitudes que celle de ressemblance de famille... » [Investigations philosophiques](#) 66, 1953).

Nous allons maintenant montrer comment construire l'espace sémantique associé au verbe *descendre*. La première phase a été de collecter le plus grand nombre possible d'occurrences.

L'espace sémantique de l'unité lexicale *descendre*

Pour construire et représenter l'espace sémantique associé au verbe *descendre*, nous utilisons le logiciel VYSUSYN développé par Ploux et Victorri qui utilise un algorithme basé sur l'analyse d'un graphe de synonymie. Le graphe est fourni par D.E.S. du laboratoire CRISCO. Ce logiciel permet de construire automatiquement l'espace sémantique associé à une unité lexicale (Ploux, Victorri, 1998).

Pour pouvoir proposer la représentation de l'espace sémantique de notre verbe, il faut d'abord représenter chacun de ses sens en terme de synonymes remplaçables. Un seul synonyme ne suffit pas puisque les synonymes d'un verbe polysémique peuvent aussi être polysémiques c'est pour cela qu'on utilise le dictionnaire électronique des synonymes du français du laboratoire CRISCO (www.crisco.unicaen.fr/des) qui nous fournit non seulement la liste de ses synonymes, mais aussi la liste des cliques de synonymes. Le terme de clique, emprunté de la théorie des graphes, correspond à un graphe complètement connexe, c'est-à-dire un graphe où tous les sommets sont directement reliés entre eux. Une clique de synonymes de *descendre* est un groupe de synonymes contenant *descendre*, et où chaque élément est synonyme avec les autres.

Notre travail se fonde sur les données de ce dictionnaire informatisé et l'analyse des relations existant entre les synonymes en fin d'aboutir à une représentation géométrique figurant l'espace sémantique dans lequel se déploient les différents sens du mot étudié. Les cliques (c'est-à-dire les sous-graphes complets maximaux du graphe, appelés souvent aussi cliques maximales), dans lesquelles tous les éléments sont en relation les uns avec tous les autres, forment une liste des sens «élémentaires» qui peuvent être pris par la vedette.

Voici par exemple quelques-unes des 67 cliques obtenues pour *descendre* :

- Baisser, déchoir, descendre, diminuer, s'abaisser, s'avilir, se dégrader, tomber
- Baisser, déchoir, décliner, décroître, descendre, diminuer, tomber
- Baisser, déchoir, décliner, descendre, diminuer, s'abaisser, tomber
- Baisser, décliner, dégringoler, descendre, s'affaïsser, s'effondrer, tomber
- Descendre, émaner, partir, procéder, provenir, sortir, venir
- Abaisser, abattre, baisser, descendre, diminuer, rabaisser

Comme on le voit sur cet exemple, chacune de ces cliques révèle un sens très précis de *descendre*, et la diversité de ces sens est représentative de la polysémie de ce verbe.

On peut noter que le nombre total de cliques est de 67 et le nombre de synonymes de 70 ce qui met en évidence les relations qui peuvent exister entre les termes du groupe de synonymes résultant de l'union des synonymes de chaque membre du paradigme. Les cliques qui ne contiennent pas de verbes du paradigme initial sont généralement les plus éloignées de l'idée d'un déplacement d'objet. Sur l'axe 1, nous retrouvons ici les sens du verbe *se dégrader*, c'est-à-dire diminuer, affaiblir sans rapport avec le déplacement d'objet (chute, déclin). Sur l'axe 5, le verbe *émaner* illustre la notion de diminuer de substance.

En analysant les emplois propres et les emplois figurés ci-dessus, nous constatons que la propriété suivante est communément partagée dans tous les emplois de *descendre*: mouvement

vers le bas. Le verbe *descendre* se combine avec un nom d'entité physique pour exprimer un changement spatial vers le bas. Ce changement peut être un déplacement, une extension ou une propagation:

- 15) *La température descend. (diminution)*
- 16) *L'être humain descend du singe. (extension)*
- 17) *La chaleur descend du plafond. (propagation)*

Conclusion

Descendre est considéré comme un verbe de déplacement ou de mouvement, et dans la présente recherche notre objectif a été de désambiguïser automatiquement ce verbe polysémique.

Nous avons donc analysé des emplois possibles de *descendre* tant propres que figurés afin de présenter son analyse conceptuelle.

Nous constatons que la propriété partagée dans tous les emplois de *descendre* est mouvement vers le bas. Le verbe *descendre* se combine avec un nom d'entité physique pour exprimer un changement spatial vers le bas. Ce changement peut être un déplacement, une extension ou une propagation.

La polysémie contribue ainsi fortement, peut-être plus encore que la phonologie, la morphologie et la syntaxe, à produire ce que l'on appelle "le génie de la langue".

Références bibliographiques

- Bréal, Michel. (1897). *Essai de sémantique*. Hachette, Paris.
- Desclés, Jean-Pierre et al. (1998). 'Sémantique cognitive de l'action: 1. Contexte théorique', *Langages*, No.132, Armand Colin, Paris, pp.28-47.
- PLOUX S. & VICTORRI B. (1998), «Construction d'espaces sémantiques à l'aide de dictionnaires informatisés des synonymes», *TAL*, 39, 1, pp. 161-182.
- Talmy, Leonard (2000). *Toward a Cognitive Semantics*. Volume J Concept Structuring Systems, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts).
- Victorri, Barnard et Catherine Fuchs (1996). *La polysémie, construction dynamique du sens*, Hermes, Paris.
- Wittgenstein, L. (1997): *Philosophische Untersuchungen*, in: *Tractatus Logico-Philosophicus*, 1, Frankfurt, pp. 225-580.

Dictionnaires

- Trésor de la langue française, version électronique, disponible dans le site Internet du Centre National de Ressources textuelles et lexicales: <http://www.cnrtl.fr/>
- Le Nouveau Petit Robert (2008). Sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris.
- Larousse: <http://www.larousse.fr/>

QUALITY OF LIFE AND LIFESTYLE – BENCHMARKS IN EVALUATING PATIENTS WITH INFLAMMATORY BOWEL PATHOLOGY

Ionela-Anca Pinteas-Simon

**Internal Medicine Resident Physician,
Emergency County Hospital Tîrgu Mureş**

Abstract: Quality of life is a good physical, mental and social condition, and patients' ability to perform activities of daily living. Intestinal inflammatory pathology represent idiopathic, chronic diseases of the bowels, the major representatives being ulcerative colitis and Crohn's disease. The severe treatment and side effects of these diseases have a major impact on quality of life and patients lifestyle to.

The study aim is to demonstrate that the impact between quality of life and disease can influence the normality of the patient. „Time” triggers the emergence of depressive anxiety disorders that might occur as a consequence of the disease.

Gender distribution was approximately equal, with a slight increase in males compared to females. The analysis revealed that the daily schedule of the patients that answered to the questionnaire, is disrupted at a rate of 80%, plus fatigue and physical inactivity - 90%, lifestyle changes, while the patient need to maintain permanent the relationship with their doctor.

Inflammatory bowel pathology can give a new perspective to patient's quality of life, lifestyle, which is why they need the support of family, friends and especially the doctor, in critical periods of the disease. Besides drug therapy, these patients require also psychotherapy to understand easily these disease.

Keywords: quality of life, lifestyle, intestinal inflammatory pathology, anxiety, depression.

*„Un om înțelept trebuie să socotească sănătatea drept
cea mai mare binecuvântare pentru ființa umană” –
Hipocrate.*

Progresele din ultimii ani în medicină au determinat îmbunătățirea conduitei terapeutice și orientarea îndeosebi spre relația medic - pacient, astfel creșterea calității vieții devenind un deziderat major.

Patologia inflamatorie intestinală, este considerată ca fiind o boală a unei societăți rafinate, care vine în contact cu agenți din ce în ce mai puțin patogeni. În ceea ce privește etiopatogenia, se poate vorbi despre un melanj - o predispoziție genetică, la care se adaugă dietele, fumatul și factorii psiho - sociali¹.

¹ Baumgart DC, Carding SR – *Inflammatory bowel disease: cause and immunobiology*, The Lancet, 2007, 369 (9573): 1627-1640.

Bolile inflamatorii intestinale suscită lumea medicală prin complexitatea și creșterea alarmantă a numărului de cazuri, mai ales în rândul tinerilor.

Un aspect foarte important al acestor afecțiuni este reprezentat de cronicizarea bolii; studiile atestă transformarea malignă a leziunilor în timp și apariția cancerului colorectal, motiv pentru care este necesară o diagnosticare corectă și precoce a acestei patologii, coroborând astfel aspectul clinic, cu cel endoscopic și histopatologic².

Plecând de la aceste premise, am considerat necesar realizarea unui studiu, pornind de la următoarele observații:

- creșterea numărului de boli inflamatorii intestinale în România, în rândul tinerilor;
- diagnosticarea precoce prin endoscopii și prelevare de biopsii;
- impactul acestei patologii asupra calității vieții pacienților.

Boala inflamatorie intestinală face referire la un grup de afecțiuni ale sistemului digestiv, a cărui simptom principal este reprezentat de către inflamație. Colita ulcerativă și boala Crohn sunt principale patologii intestinale inflamatorii³. Colita ulcerativă se manifestă la nivelul intestinului gros, în timp ce boala Crohn, afectează orice parte a tractului digestiv, însă mai frecvent se manifestă în zona intestinelor subțiri sau la nivelul colonului, de la cavitatea bucală până la anus (leziuni pe sărite)⁴.

Dacă inflamația este severă, se consideră că afecțiunea este în stadiu activ, iar dacă bolnavul nu are simptome rezultă că boala este în remisie. Patologia inflamatorie intestinală se caracterizează prin pusee de activitate alternând cu perioade de acalmie⁵. Simptomele pot varia de la ușoare la severe și pot fi: dureri abdominale, tenesme, inapetență, diaree sangvinolentă, urmată de anemie datorită sângerărilor.

Această patologie afectează cu predilecție persoanele tinere, astfel scade calitatea vieții acestor pacienți, apar schimbări din toate punctele de vedere, atât fizic, psihic, cât și la nivelul vieții personale și profesionale. Pacienții necesită schimbarea stilului de viață și din acest motiv este necesar să acordăm o importanță deosebită atât diagnosticării corecte, cât și o conduită adecvată vis a vis de pacienți, pentru a-i ajuta să-și înțeleagă boala și modul în care pot lupta cu ea și de ce nu, pot să o „învingă”.

Scopul lucrării este de a surprinde calitatea vieții și stilul de viață al pacienților cu patologie inflamatorie intestinală din arealul nostru geografic.

Studiul își propune să demonstreze faptul că impactul dintre calitatea vieții, stilul de viață și „boală” pot influența starea de *normalitate* a pacientului. Coeficientul „timp” declanșează apariția unor tulburări depresiv-anxioase, care apar ca o consecință a evoluției bolii.

Dimensiunea bolii poate fi evidențiată atât pe parcursul întregului proces terapeutic, cât și în relația medic-pacient⁶. Cu cât disponibilitatea cadrului medical (medic, asistentă medicală) de a responsabiliza pacientul și de a-i oferi sprijin în descrierea simptomatologiei clinice, de a fi atent la detaliul în narațiune, la gestică, mimică și expresivitate, cu atât mai mult medicul

² William J, Tremaine MD – *Diagnosis and Treatment of Indeterminate Colitis*, Gastroenterol Hepatol, New York, 2011, 7 (12): 826-828.

³ Stenson WF, Korzenik J – *Inflammatory bowel disease*, Textbook of Gastroenterology, Lippincott Williams & Wilkins, Philadelphia, 2003, 1699-1759.

⁴ Ciurezu A.-R, Lupu LD, Olteanu D – *Aspecte actuale în boala Crohn*, Revista Medicală Română, 2009, LVI, 1: 7-14.

⁵ Sporea I, Goldis A – *Curs de Gastroenterologie și Hepatologie*, Ed. Victor Babeș, Timișoara, 2012, 28-36.

⁶ Bertaux D – *L'approche biographique: sa validité méthodologique, ses potentialités*, Cahiers internationaux de sociologie, 1980, LXIX, 201.

transformă o simplă anamneză⁷ direct la o cauză. Astfel, discursul dintre medic și pacient se mută radical de la simptom la cauză și de la cauză implicit la evoluția în timp a acestei cauzei.

Am realizat un studiu prospectiv pe o perioadă de un an, utilizând cazuistica Spitalului Clinic Județean de Urgență Tîrgu Mureș, iar ca și metode de investigație am folosit observația, conversația, chestionarul și foile de observație clinică. Astfel am distribuit chestionare tuturor pacienților cu boli inflamatorii intestinale (boala Crohn și colită ulcerativă), am identificat grupele de vârstă cele mai afectate, mediul de proveniență și apariția complicațiilor care pot agrava evoluția acestor boli și de asemenea pot avea un impact major în stilul de viață al pacienților.

Colectarea informațiilor anamnestice și a datelor numerice s-a realizat prin intermediul chestionarelor orientate oferite pacienților, pe baza consimțământului informat. Chestionarele au urmărit pe de o parte evoluția simptomelor, a complicațiilor bolii, iar pe de altă parte modificările survenite în calitatea vieții, mai exact impactul pe care îl are această afecțiune asupra pacienților atât din punct de vedere fizic și psihic, cât și social, personal și profesional.

Pacienții au completat un chestionar format din 12 întrebări. Pentru realizarea studiului au fost selecționate 90 de cazuri, dintre care 15 au constituit grupul țintă, prin care am evidențiat impactul bolii asupra calității vieții acestor pacienți.

Principalele informații utilizate în cadrul acestui studiu au fost răspunsurile pacienților la întrebările adresate în următorul chestionar:

Chestionar privind calitatea vieții pacienților cu patologie inflamatorie intestinală

Vă rog să-mi răspundeți la următoarele întrebări menționând:

- sexul: ☐F / ☐M - vârstă: _____ - mediu de proveniență: ☐ urban / ☐ rural
- statusul educațional: ☐ gimnazial ☐ profesional ☐ liceal ☐ postliceal ☐ facultate
- statusul social: ☐ angajat ☐ șomer ☐ stat ☐ privat ☐ casnic/ă

1. Considerați că aveți o problemă de sănătate?

- ☐ da ☐ nu ☐ nu știu ☐ nu mă interesează

Dacă DA, care _____?

2. Vă deranjează această problemă?

- ☐ da ☐ nu ☐ nu știu ☐ nu mă interesează

Dacă DA, când _____?

3. Starea de sănătate vă afectează relația cu ceilalți?

- ☐ da ☐ nu ☐ nu știu ☐ nu mă interesează

Dacă DA, cum _____?

4. Programul zilnic vă este perturbat/ a suferit modificări?

- ☐ da ☐ nu ☐ nu știu ☐ nu mă interesează

Dacă DA, în ce sens _____?

5. Boala vă influențează viața de familie?

- ☐ da ☐ nu ☐ nu știu ☐ nu mă interesează

Dacă DA, sub ce formă _____?

6. Vă simțiți obosit/ă?

- ☐ da ☐ nu ☐ nu știu ☐ nu mă interesează

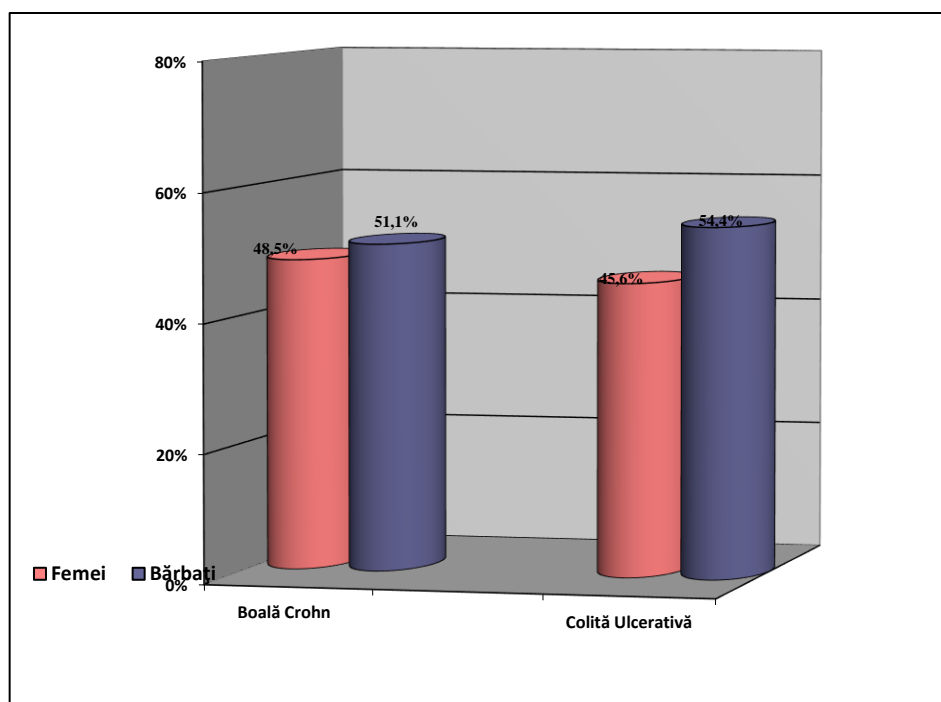
⁷ Informația pe care medicul o preia de la bolnav/ aparținători pentru a o utiliza în vederea stabilirii diagnosticului. – cf. Bruckner I – *Tehnica examinării bolnavului și tehnica prezentării de caz*, Ed. FarmaMedia, Târgu mureș, 2008, 9-10.

- Dacă DA, când _____?
7. Ați pierdut în greutate?
☐ da ☐ nu ☐ nu știu ☐ nu mă interesează
 Dacă DA, cât _____?
8. Mai puteți desfășura activități fizice de când aveți această boală?
☐ da ☐ nu ☐ nu știu ☐ nu mă interesează
 Dacă DA, care _____? Dacă NU, de ce _____?
9. Boala pe care o aveți v-a modificat stilul de viață?
 Dacă DA, cum _____?
10. Vă stresează boala pe care o aveți?
☐ da ☐ nu ☐ nu știu ☐ nu mă interesează
 Dacă DA, de ce _____?
11. Considerați că este cineva responsabil pentru starea dumneavoastră de boală?
☐ da ☐ nu ☐ nu știu ☐ nu mă interesează
 Dacă DA, cine _____? Dacă NU, de ce _____?
12. Considerați că este necesară o relație constantă cu medicul curant?
☐ da ☐ nu ☐ nu știu ☐ nu mă interesează
 Dacă DA, de ce _____? Dacă NU, de ce _____?

Chestionarele efectuate s-au înregistrat într-o bază de date, iar în urma răspunsurilor primite s-a observat că majoritatea pacienților, tineri fiind, se prezintă la medic cu o oarecare frustrare, convingerea lor în activitatea medicală fiind din păcate, pe zi ce trece, tot mai redusă, aspect datorat globalizării și mass mediei, care permanent critică societatea medicală.

S-a observat că nu există o corelație între gen (masculin și feminin) și tipul de boală, ambele genuri percep la fel starea de „boală”, atât bărbații, cât și femeile evaluează gravitatea problemei și încearcă să-și găsească resursele necesare să-i facă față. În acest moment intervine factorul „stres”, cei care nu își găsesc resursele să lupte cu boala, cei care nu au sprijinul familiei sau pur și simplu cei care nu se află într-o stare personală de echilibru interior fac cu greu față acestei provocări numite „boală”.

Incidența patologiei inflamatorii la sexul masculin în lotul studiat este de 54%, fiind mai ridicată decât la sexul feminin 48%, raportul B/F fiind supraunitar.



Corelație între sex și tipul bolii

p=0,6 (nesemnificativ)

În urma studiului efectuat, s-a observat că vârsta afectată cu predilecție este între 21-30 de ani, urmată de 41-50 de ani. Fiind o patologie care afectează tinerii, ne putem orienta îndeosebi spre „*amprenta*” pe care această patologie o lasă în viața lor.

Așa cum am menționat mai sus, grupele de vârstă cel mai frecvent afectate sunt reprezentate de către tineri, care recunosc că de când suferă de această patologie, a cărei simptomatologie principală este reprezentată de scaunele diareice, cu mucus sau striuri sangvinolente, au resimțit schimbări semnificative în stilul lor de viață, plecând de la stil alimentar până la stil vestimentar; această boală impunându-le oarecum o *obligativitate* a unui stil de viață sănătos, fără alimente picante sau fast food-uri, limitarea consumului de carne, tutun, alcool.

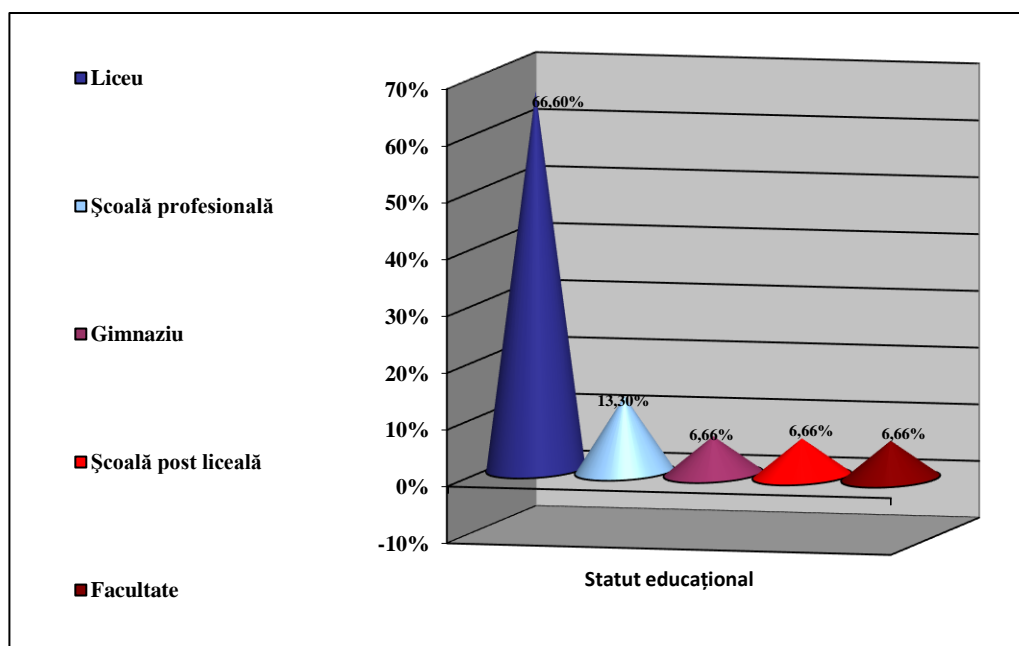
Din momentul în care pacienții simt schimbări în stilul lor de viață, practic din punct de vedere psihologic, boala vs anormalitate, crează acel disconfort psihic și fizic ce aduce disfuncționalitatea, pe o perioadă de timp limitativ sau nu, fapt observat mai ales în relația cu familia sau apartenența la comunitate⁸.

Dacă ne focusăm atenția asupra mediului de proveniență al tinerilor, se evidențiază faptul că majoritatea provin din mediul rural, în raport de 68%.

Repartiția cazurilor în funcție de mediul de proveniență

	Procent	Raport B/F
Mediul urban	31,12%	2,21
Mediul rural	68,88%	

⁸ Pașca MD – *Elemente de psihopedagogie nutrițională*, Ed. University Press, Târgu Mureș, 2009.



Din punct de vedere a statusului educațional se observă un pick de 66% a pacienților care au absolvit liceul și un procent relativ mic de pacienți cu studii superioare. Deși majoritatea dintre aceștia erau tineri, doar o treime erau încadrați pe piața muncii deoarece boala în evoluția ei, datorită complicațiilor, *întuiește* pacientul la domiciliu, acesta fiind dependent de *casă și implicit de familie, prieteni*, de unde apare și nevoia permanentă de sprijin moral.

Analizând treptat răspunsul la întrebările din chestionar, majoritatea dintre cei chestionați sunt conștienți că suferă de o boală și pe aproximativ 90% dintre ei această stare îi deranjează, le creează un disconfort atât fizic, cât și social, psihic și în timp îi izolează de cei apropiați.

Din cele prezentate anterior, ne oprim asupra faptului că din totalul de pacienți (întrebarea 3) 53% au răspuns că boala le afectează relațiile cu cei din jur, 75% din cazuri se izolează, 50% spun că au avut loc schimbări majore ale stilului de viață, atât profesional, social, cât și personal, iar 25% dintre pacienți susțin că sunt foarte epuzați, capacitatea de muncă este tot mai scăzută.

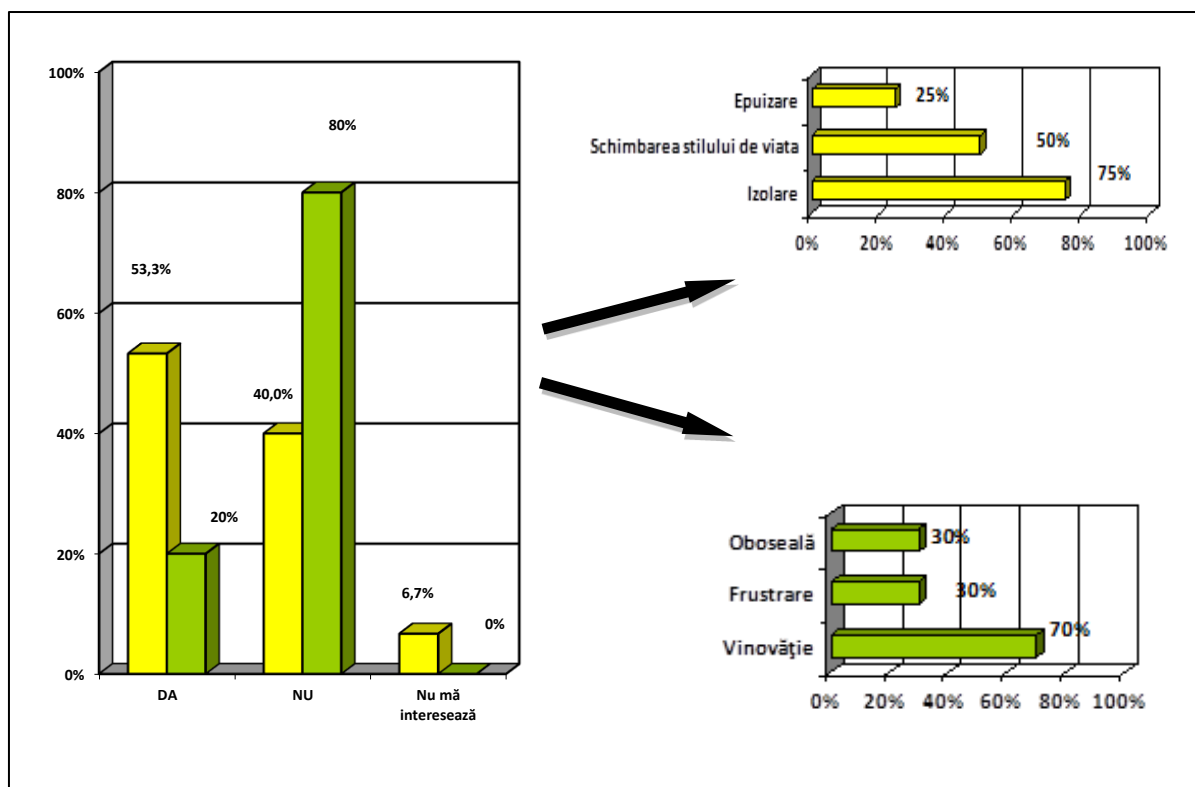
Din totalul de pacienți 80% au răspuns că boala nu le influențează viața personală, dar cu toate acestea 20% susțin că viața lor s-a schimbat mult, sunt obosiți, frustrați; dintre aceștia 70% susțin că de când sunt bolnavi se simt vinovați, simt că sunt o „povară” pentru cei dragi și nu un sprijin.

În urma acestor răspunsuri este important pentru pacient și pentru noi să știm să ne recunoaștem gândurile, emoțiile, relațiile noastre și să fim conștienți că orice stare de *anormalitate* poate avea un impact major asupra propriului nostru corp. Emoțiile noastre ne influențează starea mentală precum și starea de sănătate, afectându-ne în special tubul digestiv⁹.

⁹ Luca G.M – *Applied narrative medicine. when patients narrate about themselves*, JRLS 9/2016, 118.

3. Starea de sănătate vă afectează relația cu ceilalți? Cum?

4. Boala vă influențează viața de familie? Sub ce formă?

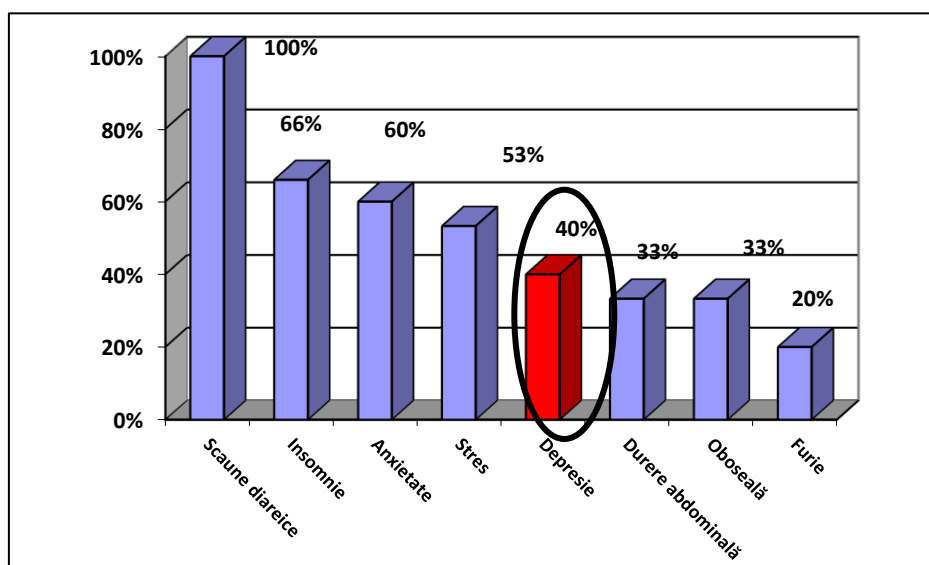


Având în vedere răspunsurile oferite de cei chestionați se observă *negativismul* cu care pacienții privesc boala și se remarcă cum această stare a pus la început stăpânire pe corp și treptat pe suflet și psihic, de unde sentimental de *disperare*, senzația de neșansă și evidentă întrebare *De ce eu?*

Celelalte întrebări au accentuat mai pronunțat starea de boală, 80% dintre pacienți susțin că programul lor zilnic s-a schimbat complet, 60% au susținut că activitățile lor zilnice sunt limitate, mulți au afirmat că sunt dependenți de toaletă (caracteristica generală a patologiei inflamatorii intestinale fiind diareea) și un număr relativ mic au avut internări frecvente. De aici putem concluziona că această cronicizare a bolii duce în timp la neîncrederea pacientului în tratament, remedii, motiv pentru care de la an la an adresabilitatea bolnavilor la medic scade; pacientul își asumă oarecum starea de boală și se *culpabilizează* de aceasta.

Datorită scaunelor multiple, în perioada de activitate a bolii, 90% dintre pacienți sunt obosiți, apare o stare de oboseală marcată, apar insomniile și astfel rutina zilnică suferă modificări majore, care necesită a fi manageriate cu multă răbdare, voință și în cele din urmă cu *acceptare*.

Ce vă deranjează cel mai mult la boala pe care o aveți?



Din totalul de pacienți chestionați majoritatea au susținut că scaunele diareice multiple sunt problema majoră, sunt manifestarea clinică care îi deranjează cel mai mult; tot legat de scaune, dar într-un procent mai mic 66% sunt insomniile, mulți pacienți având scaune nocturne. Dintre pacienți 53% susțin că au devenit mai anxioși, mai stresați, chiar 40% dintre aceștia au dezvoltat tulburări depresiv-anxioase. Alți factori incriminați au fost oboseala și durerea abdominală în procent de 33%, datorită acestora activitățile fizice fiind limitate.

Apariția depresiei în patologia inflamatorie intestinală concordă cu datele din literatura de specialitate¹⁰. Unele studii chiar au încercat să introducă în schema de tratament a pacienților tratamentul cu antidepressive¹¹, studiu care a avut rezultate satisfăcătoare, însă nu se recomandă utilizarea în practica curentă a antidepressivelor dat fiind faptul că este un studiu calitativ¹².

La întrebarea dacă cineva este responsabil de *starea lor de boală*, 73% din pacienții chestionați afirmă că nimeni nu este responsabil, 20% dintre aceștia se autoculpabilizează, fiind fumători cronici, și un procent mic 7% lasă totul pe umerii sorții... *așa a vrut soarta...* - de unde reiese că în cele din urmă apare acceptarea, *resemnarea*, necesitatea de *compasiune* din partea familiei, apropiatilor¹³.

¹⁰ Mittermaier C, Dejaco C, Waldhoer T et al – *Impact of depressive mood on relapse in patients with inflammatory bowel disease: a prospective 18-month follow-up study*, Psychosom Med., 2004, 66: 79-84.

¹¹ Deter H-C, Keller W, von Wietersheim et al – *Psychological treatment may reduce the need for healthcare in patients with Crohn's disease*, Inflammatory Bowel Disease, 2007, 13: 745-752.

¹² Mikocka-Walus AA, Gordon AL, Stewart BJ et al – *A magic pill? A qualitative analysis of patients' views on the role of antidepressant therapy in inflammatory bowel disease (IBD)*, BMC Gastroenterology, 2012, 12: 93-95.

¹³ Pașca MD – *Comunicarea în relația medic - pacient*, Ed. University Press, Târgu Mureș, 2012, 109-111.

La ultima întrebare referitoare la relația *medic – pacient*, toți pacienții chestionați susțin că relația cu medicul curant trebuie să fie foarte bună, sunt de părere că fără îndrumarea medicului și un tratament corect, evoluția clinico-biologică a bolii ar fi nefavorabilă, motiv pentru care o relație constantă cu medicul este un prim pas spre vindecare, acceptare a stării de boală.

În ciuda faptului că toți au răspuns că este necesară o relație strânsă cu medicul curant, s-a observat că pacienții se adresează cadrului medical mai mult cu resemnare decât cu convingere.

Atât comunicarea, cât și relația medic – pacient necesită multă implicare, devotament, tact și profesionalism pentru a reuși să deschizi *ușa sufletului* celui cu care medicul relaționează¹⁴.

Conform jurământului lui Hipocrate fiecare cadru medical trebuie să fie neutru vis a vis de pacient, să nu existe diferențe de etnie, religie, grad de handicap deoarece rolul esențial al medicului este acela de a diagnostica și trata corespunzător fiecare pacient, indiferent de natura patologiei, fără să țină cont de celelalte aspecte.

Este o dorință general valabilă a tuturor pacienților, aceea de a fi tratați de medici cu blândețe, cu răbdare, calm, să se acorde o importanță deosebită comunicării, o atenție sporită în cele relatate de pacient deoarece acesta oferă informații prețioase pentru conduita terapeutică ulterioară.

În concluzie, în urma studiului efectuat, s-a observat că în viața fiecărui pacient au intervenit modificări atât în stilul de viață, cât și în atitudinea lor privind alimentația, vestimentația, relaționarea cu cei din jur. Dacă la început majoritatea dintre ei au perceput aceste *interziceri alimentare, fizice și psihice* ca niște *frustrări*, în timp au observat că prin punerea lor în practică de zi cu zi, apar îmbunătățiri semnificative în ceea ce privește boala și automat ce odată li se părea că este anormal în timp a devenit... *o stare de normalitate și acceptare*¹⁵.

Astfel, pacienții sunt convinși că pentru un rezultat terapeutic de succes este necesară implicarea activă a bolnavului la actul de *vindecare*, munca medicului ar fi în zadar dacă ar lupta singur pentru a ușura suferința pacientului. Din acest motiv bolnavul trebuie să înceteze să se culpabilizeze și să intervină activ în procesul lui de vindecare, el trebuie să respecte întocmai tratamentul prescris, dieta recomandată pentru că până la urmă vindecarea sau în acest caz aducerea bolii în stare de acalmie este de fapt un efort de echipă medic – pacient/apartinători, iar credința și speranța că totul o să fie bine este de bun augur.

Multe studii, cât și practica medicală curentă ne demonstrează că pacienții care *cred*, care luptă cu toate resursele de care dispun, care gândesc pozitiv și își focalizează eforturile spre *vindecare* au mai multe șanse de reușită comparativ cu cei care dau dovadă de un *negativism cronic*, în care își văd boala în *alb* și *negru*, fără nici o lumină la capătul tunelului.

Dacă între pacient și medic apare conceptul de *încredere* reciprocă, atunci termenii în care se discută nu sunt doar clari, sunt chiar evocatori pentru ceea ce va urma în conduita terapeutică și astfel șansele de reușită cresc semnificativ, astfel putem vorbi de o prevenție secundară, cu cât relația dintre medic și pacient este mai consolidată, mai *cristalină*, cu atât respectul dintre cele două părți este definitoriu pentru evoluția bolii în timp și spațiu.

¹⁴ Pașca MD – *Psihologia ușii*, Ed. Ardealul, Târgu Mureș, 2008.

¹⁵ Pașca MD – *Comunicarea în relația medic – pacient*, 164-166.

Pacienții trebuie să își accepte boala ca pe o stare de normalitate și să încerce să o controleze cât mai eficient posibil. Normalitate înseamnă să nu rămâi prizonierul durerii tale și a bolii, să nu te lași învins, ci să-ți dorești din tot sufletul să mergi mai departe pentru că până la urmă poți să te bucuri de viață chiar dacă ești bolnav, până la urmă starea de boală este normalitatea ta ca și pacient pe care ți-o asumi și cu care conviețuiești.

BIBLIOGRAFIE

1. Baumgart DC, Carding SR – *Inflammatory bowel disease: cause and immunobiology*, The Lancet, 2007, 369 (9573): 1627-1640.
2. Bertaux D – *L'approche biographique: sa validité méthodologique, ses potentialités*, Cahiers internationaux de sociologie, 1980, LXIX, 201.
3. Bruckner I – *Tehnica examinării bolnavului și tehnica prezentării de caz*, Ed. FarmaMedia, Târgu mureș, 2008, 9-10.
4. Ciurezu A.-R, Lupu LD, Olteanu D – *Aspecte actuale în boala Crohn*, Revista Medicală Română, 2009, LVI, 1: 7-14.
5. Deter H-C, Keller W, von Wietersheim et al – *Psychological treatment may reduce the need for healthcare in patients with Crohn's disease*, Inflammatory Bowel Disease, 2007, 13: 745-752.
6. Luca, G.M – *Applied narrative medicine. when patients narrate about themselves*, JRLS 9/2016.
7. Mikocka-Walus AA, Gordon AL, Stewart BJ et al – *A magic pill? A qualitative analysis of patients' views on the role of antidepressant therapy in inflammatory bowel disease (IBD)*, BMC Gastroenterology, 2012, 12: 93-95.
8. Mittermaier C, Dejaco C, Waldhoer T et al – *Impact of depressive mood on relapse in patients with inflammatory bowel disease: a prospective 18-month follow-up study*, Psychosom Med., 2004, 66: 79-84.
9. Pașca MD – *Comunicarea în relația medic - pacient*, Ed. University Press, Târgu Mureș, 2012.
10. Pașca MD – *Elemente de psihopedagogie nutrițională*, Ed. University Press, Târgu Mureș, 2009.
11. Pașca MD – *Psihologia ușii*, Ed. Ardealul, Târgu Mureș, 2008.
12. Sporea I, Goldis A – *Curs de Gastroenterologie și Hepatologie*, Ed. Victor Babeș, Timișoara, 2012, 28-36.
13. Stenson WF, Korzenik J – *Inflammatory bowel disease*, Textbook of Gastroenterology, Lippincott Williams & Wilkins, Philadelphia, 2003, 1699-1759.
14. Wiliam J, Tremaine MD – *Diagnosis and Treatment of Indeterminate Colitis*, Gastroenterol Hepatol, New York, 2011, 7 (12): 826-828.

AETAS AUGUSTANA – O PERSPECTIVĂ ISTORICO-LITERARĂ**Dorica COCA*****"Alexandru Ioan Cuza" University, Iași***

Abstract. Augustus' time is prolific both on a historical level as well as on a literary level. On a historical level, during the beginning of the Empire, the laws given by Augustus are highlighted and meant to restore the life of society according to the model of the respectable Roman family from the past. On a literary level, Augustus' century is considered a significant moment in the evolution of the entire Roman culture, through the existence of three important cultural-political circles of those times - Mecena's, Asinius Pollio's and that of Messala Corvinus - circles that were attended by famous writers of Rome: Vergilius, Horatius, Tibullus, Propertius, Ovidius.

Keywords: historical, Roman family, Roman culture, Augustus, Ovidius.

Au trecut războaiele civile, a rămas teama de a te împotrivi; a trecut asasinarea lui Caesar pentru evitarea puterii unuia singur, au rămas ura și dușmănia și s-a instaurat principatul; a trecut perioada eroismului în lupte, a rămas fuga de cariera militară, ca și de sarcinile și funcțiile care pe vremuri erau un privilegiu al nobilimii; a trecut vremea epopeilor și a tragediilor, a rămas gustul pentru poezia de dragoste, pentru mimuri¹ și pantomimă; a trecut vremea căsătoriilor și a familiei ca instituție extrem de sudată, au rămas celibatul, infidelitățile și scăderea numărului copiilor; în sfârșit, a trecut Republica romană cu virtuțile ei civice și militare, a rămas Imperiul roman cu lumea lui coruptă și viciată.

În asemenea condiții, Octavianus Augustus, fiul adoptiv al lui Caesar, preia puterea și controlul absolut, sprijinit de prietenul său devotat, Marcus Agrippa, admirabil organizator și administrator al treburilor publice și comandant militar cum nu mai avusese Roma din vremea lui Scipio Africanul și a lui Iulius Caesar. Susținut de partidul tradiționaliștilor, dar și de soția sa, frumoasa și virtuoasa Livia, sfătuitorul lui cel mai ascultat, pe bună dreptate, doar se trăgea din cele mai vechi și mai ilustre familii ale Romei, Augustus inițiază importante reforme sociale și politice, administrative și religioase. În acest sens, în anul 18 a.

¹ Farse ce imitau realitatea, căzând într-un naturalism brutal.

Chr. dă câteva legi menite să restabilească viața societății după modelul respectabilei familii romane din trecut.

Prima, *lex Iulia de maritandis ordinibus* se referă la obligația tuturor bărbaților până în șaiszeci de ani și a tuturor femeilor până în cincizeci să se căsătorească; femeile văduve aveau la dispoziție un an ca să-și refacă familia, iar cele divorțate doar șase luni; mamele și bărbații căsătoriți primeau recompense, iar celibatarii erau pedepsiți prin excluderea de la serbări și spectacole publice și prin excluderea de la moștenirile lăsate de persoane neînrudite.

O altă lege este, *lex Iulia de adulteriis*, lege prin care soțul avea chiar dreptul de a-și ucide soția și pe iubit, denunțând-o el, părintele sau altă persoană în fața pretorului. Pedepsa era trimiterea în exil pe viață, confiscarea averii pe jumătate și interzicerea pe viață a căsătoriei femeii. De aceeași pedeapsă avea parte și cel care mijlocea sau tănuia infidelitatea. Femeile nu aveau aceleași drepturi căci bărbatului i se permitea să aibă legături cu femei nemăritate, străine, foste sclave eliberate sau femei lipsite de demnitate morală.

A treia lege, *lex sumptuaria*, prevedea să nu se exagereze luxul, nici în ceea ce privește locuințele, nici ospetele, nici vestmintele, nici bijuteriile. Pe lângă acestea pe parcurs a mai fost dată o lege prin care sclavul care-și denunța stăpânul, putea deveni liber și putea primi a opta parte din averea stăpânului.

Dar să vedem în ce măsură se vor respecta aceste legi și, mai ales, în ce măsură le vor respecta cei care au făcut să fie votate.

Așa cum la Atena a existat un *secol al lui Pericle*, tot așa, la Roma, a existat, în perioada cuprinsă între a doua jumătate a secolului I a. Chr. și în primul pătrar al secolului I p. Chr., începutul erei noastre, un *secol al lui Augustus*, considerat un moment însemnat în evoluția întregii culturi romane. A fost epoca de aur a scrierilor romane și momentul când clasicismul literar roman își stabilește normele.

De fapt, scrierile întregului secol I a. Chr. sunt considerate, în ansamblul culturii și literaturii universale, demne de a sta alături de operele desăvârșite ale grecilor. Proza latină a fost ilustrată în special de Titus Livius, dar domnia lui Augustus a fost marcată, mai ales, prin triumful poeziei. Apar acum operele poetilor Vergilius și Horatius, dar elegia erotică romană atinge apogeul prin operele poetilor C. Cornelius Gallus, Albius Tibullus, Sextus Propertius și Publius Ovidius Naso.

Elegia este asociată în literatura întregii lumi cu ideea de lamentație funebră, jelanie, bocet, cântec de doliu, tânguire, plângere, sensuri pe care cuvântul le are în grecește și apar la scriitorii greci. Elegia se dezvoltă până la punctul ei culminant, elegia erotică latină, odată cu dezvoltarea principalului ei element formal, *versul elegiac*. Apariția versului elegiac, obținut prin însoțirea dintre un hexametrul și un pentametrul, corespunde momentului trecerii de la modalitatea de

reprezentare și exprimare obiectivă, epică, a lumii la cea lirică, subiectivă. Cultivată cu strălucire de alexandrini, în special în aspectele ei mitologizante, poezii aparținând triumviratului poetic, vor reuși, printr-o tematică originală și printr-o modalitate stilistică personală, să dea un caracter roman unei forme poetice, elegia erotică.

Literatura având în această perioadă un loc predilect, apar bibliotecile publice², librăriile-edituri și anticariatele. Creațiile literare au fost însuflețite de cercurile cultural-politice, de cenacluri și de patronajul literar. Cel mai influent cerc cultural-politic a fost cel al prietenului și sfătuitorului lui Augustus, Maecenas care a creat și un tip de patronaj literar numit mecenatism. Alt cerc cultural-politic activ a fost călăuzit de Asinius Pollio, fost general, orator și om politic; el însuși își găsea timp și pentru preocupări literare³ și este cel care a introdus la Roma obiceiul lecturilor publice. Messala Corvinus, renumit orator, prețuit de Cicero, conducea și el un cerc. Roma era plină de poeți, dar cei ce citeau în fața unui public, de obicei, mai select, erau scriitori cunoscuți: Cicero, Caesar, Sallustius, Vergilius, Horatius, Tibullus, Propertius, Ovidius, Titus Livius. Ca scriitor îți puteai citi opera în oricare dintre aceste cercuri, chiar pe rând în fiecare, dar existau anumite preferințe sau invitații mai frecvente într-unul anume.

Așadar, Vergilius și, mai ales, Horatius, preferatul lui Mecena, frecventau, clar, cercul acestuia și susțineau, sincer sau fals, reformele înfăptuite de Augustus prin scrierile lor: poeme eroice despre virtuțile războinice ale strămoșilor, satire ce ridiculizau luxul, corupția contemporanilor, ode ce elogiau virtuțile femeilor de demult, egloge despre simplitatea vieții la țară, subiecte care nu prea erau pe placul lui Ovidius care îndrăgea viața civilizată, plăcută, modernă, a prezentului.

În cercul lui Asinius Pollio venea uneori și Augustus, deși nu-l plăcea pentru că fusese susținător declarat al lui Brutus și Cassius și prieten al lui Antonius, pe care-l părăsise când era în Egipt, dar nu a vrut să ia parte la războiul împotriva lui. Ovidius nu prea venea aici din două motive: primul că îi cam critica pe scriitorii consacrați, pe Cicero pentru fraza dezordonată, pe Sallustius pentru frecvența arhaismelor, pe Titus Livius pentru limbajul provincial, și al doilea pentru că a sesizat că acolo erau adunați cam toți adversarii lui Octavianus.

Cercul frecventat de Ovidius era cel al lui Messala, Valerius Messala Corvinus, fost comandant al cavaleriei lui Brutus în bătălia de la Philippi, cunoscut orator, apreciat de Cicero, deschis, sociabil, modest, sincer. Unii preaslăveau viața la țară, trecutul glorios, dar mulți, încântați de timpurile actuale, cântau iubirea și plăcerile vieții civilizate de la Roma. Aici a venit Ovidius pentru că aici se simțea în largul lui și aici îi

² Asinius Pollio în 37 a. Chr. întemeiază o bibliotecă publică care, precum un muzeu, conținea și chipurile scriitorilor.

³ A scris tragedii și *Istoria războaielor civile* care se bucurau de o faimă deosebită.

era apreciată elegia erotică prin care rivaliza cu cei din cercul lui Mecena. Aici venise mai înainte și Vergilius, mai mare cu douăzeci și șapte de ani decât Ovidius, cu poezia lui pastorală de imitație theocritiană. Aici mai venise și Horatius, un artist atât de înzestrat și un om atât de cultivat, și melancolicul Tibullus cu unsprezece ani mai mare, precum și Propertius, prieten apropiat al lui Ovidius, cu nouă ani mai în vârstă. În aceste circumstanțe, istorice și literare, își începe cariera literară Ovidius, o carieră lungă și plină de neprevăzut.

Bibliografie:

- Ovidiu, *Opere*, Editura Gunivas, *Heroide, Amoruri, Arta iubirii, Remediile iubirii, Cosmetice*. Traducere de Maria-Valeria Petrescu, București, Minerva, 1977. *Metamorfoze*, traducere de Ion Florescu. Revizuirea traducerii și note de Petru Creția, București, Editura Academiei RPR, 1959. *Fastele*, Traducere de Ion Florescu și Traian Costa. Note de Traian Costa, București, Editura Academiei RPR, 1965. *Tristele, Ponticle*, Traducere de Theodor Naum, București, Univers, 1972, Colecția Aetra, Chișinău, 2001.
- Drimba, Ovidiu, *Ovidiu, poetul Romei și al Tomisului*, Editura Tineretului, București, 1966.
- Frankel, Herman, *Ovid, A Poet between Two Worlds*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1969.
- Grimal, Pierre, *Literatura latină*, traducere românească de Mariana și Liviu Franga, Editura Teora, București, 1977.
- Lascu, Nicolae, *Istoria antică*, Editura Didactică și pedagogică, București, 1966.

ON THE BORDER BETWEEN CULTURAL VALUES AND MEDICINE

Author 1: Andreescu Cristina Veronica, PhD, Lecturer, University of Medicine and Pharmacy „Carol Davila” Bucharest

Author 2: Andronache Liliana Florina, PhD, Assistant Lecturer, University of Medicine and Pharmacy „Carol Davila” Bucharest

Abstract: Iancu Feldstein (1926-2010) graduated from the Faculty of Medicine in Iasi and became a specialist in obstetrics and gynecology, working in Colțea Hospital. Not even the teaching career was foreign to him as he taught in the Sanitary Technical School of Bucharest. In the literary field, the physician had the ability to create written art in an original way that blended essays with the concrete historical and scientific data, which has led to the creation of an “authentic writer, with a refined taste of arts and an opinioned commentator endorsed with the latest findings in various fields of knowledge. Lastly, it should be emphasized that physician-writer devotion propagated in Israel Romanian cultural values, honesty and objective spirit that recalls the dramatic eras of our history”.¹

Key words: culture, medicine, aesthetic values, science, art

După anii petrecuți în “tranșeele” medicinei românești, în 1987 a ales calea Israelului. Chiar și în exilul auto-impus, medicul avea să ducă dorul țării în care s-a născut. Astfel, a publicat două cărți *Momente* (1992) și *Viața în echilibru - Dr. Mircea Bârsan și terapeuții sa* (1997) ale căror pagini reunesc amintiri ale medicului român, constituindu-se în “confesiuni ale unui umanist modern ce aduce un fierbinte elogiu vieții și semenilor într-o rațiune”². Medicul-scriitor este și autorul a numeroase volume de eseuri pe teme dintre cele mai diverse, toate bazate pe credința sa că un medic nu este un simplu terapeut al trupului ci și al sufletului: *Destăinuiiri – reflecții* (1994), *Armonia vieții. Cuvântul. Medicul. Muzica. Filosofia* (2001), *Un cocktail spiritual benefic vieții. Cartea. Muzica. Pictura. Filosofia* (2004).

Pentru Iancu Feldstein, medicul desăvârșit este, în primul rând, posesorul unei culturi cât mai vaste. Pentru a lucra cu omul, așa cum o fac medicii, trebuie să cunoști mai întâi sufletul său, iar la acesta ajungi prin cultură în variile ei forme de expresie “cu vastul său orizont de cunoștințe, medicul continuă să se dovedească mereu uimit de miracolul vieții, să caute remedii pentru bolile și viciile ce macină vieți sau mutilează caractere. E preocupat să găsească secretul armoniei existenței cutreierând domeniile vaste ale artei, ale muzicii și filozofiei, ale științelor exacte. Ca și în celelalte volume ale sale, medicul scrutează cu atenție viața unor artiști de

¹ Ion Cristofor, *Un umanist: Iancu Feldstein*, în *Zodii în cumpănă*, toamna 2008, p. 8.

² *Ibidem*.

excepție, încercând să înțeleagă mesajul artei, dar și al existenței lor pământești.”³

Muzica și producătorii acesteia au reprezentat un domeniu care l-a fascinat pe medicul Feldstein. Analizând munca, viața și operele unor genii ale acestui domeniu, pe cale de deducție, medicul-eseist ajunge la convingerea că înzestrarea unor asemenea firi sensibile nu aduce cu sine și fericirea care le este dată oamenilor simpli, nedotați cu reacții afective deosebite. Johann Sebastian Bach a trăit mult mai profund decât oamenii timpului său, fiind un neînțeles; Wolfgang Amadeus Mozart a murit timpuriu în urma unei insuficiențe cardiace, urmare a traiului neîndestulat și a eforturilor depuse în numele artei. Muzicianul care stârnește admirația medicului român a fost Ludwig van Beethoven, atins de hipoacuzie și, în cele din urmă, pierzându-și total auzul, marele compozitor a avut tăria să treacă peste hardicapul fizic și să creeze artă. Măcinat de boli (sindromul Marfan, sindromul Ehlers–Danlos, sifilis și tuberculoză) Nicolo Paganini moare în urma unei hemoragii interne înainte de a primi ultima împărtășanie. Pentru contemporani, această moarte a fost asociată cu forțe negative, mai precis posedarea, și îi este interzisă înmormântarea catolică în Nisa. Abia după patru ani, trupul marelui violinist avea să fie înmormântat în Parma. Robert Schumann, pianistul german, s-a dovedit prin prisma medicinei moderne a fi un schizofrenic bipolar care a sfârșit într-un azil de nebuni, deși, în urma autopsiei realizate în timpurile noastre, s-a dovedit că suferea de meningiom.

Nici viața pictorilor nu a rămas nestudiată din perspectivă pluridisciplinară de către medicul-scriitor. Astfel, Edouard Manet, neînțeles de contemporanii săi, avea să sfârșească în urma unei lungi suferințe ce a dus la o amputare cauzată de ataxie locomotorie. Gangrena avea să pună punct carierei impresionistului francez. Și Edgar Degas, întemeietorul impresionismului francez, avea să adopte o atitudine anti-semită și va muri singur, orb și surd. Nici cubistul Paul Cézanne nu este ocolit de depresie. Și Vincent van Gogh s-a confruntat cu boli grave printre care psihoze, epilepsie, boli venerice și depresii ajungând și la glaucom. Expresionistul norvegian Edvard Munch avea să plătească tributul depresiei, de asemenea. Henri de Toulouse-Lautrec, postimpresionistul francez, avea să plătească viața agitată pe care a avut-o, la care s-a adăugat și infirmitatea fizică, printr-o moarte prematură. Lui Paul Klee i-a fost refuzată obținerea cetățeniei elvețiene chiar dacă aceea a fost patria sa. La suferința psihică a nerecunoașterii de către propria patrie se adaugă boala incurabilă ce l-a măcinat: sclerodermie.

Eseurile medicului Feldstein reușesc să îmbine faptul istoric, explicarea unor destine prin apelul la medicina modernă dar și amintiri despre oameni pe care medicul i-a întâlnit și care l-au marcat existențial: “Ca într-un jurnal al nefericirii umane, medicul-scriitor analizează cazuri cunoscute direct, avertizând cu tact asupra catastrofelor la care ne duce lipsa autocontrolului. Nu sunt singurele cazuri umane pe care doctorul Iancu Feldstein le analizează, descifrând ițele încâlcite ale destinului. Raționalist, medicul respinge fatalismul și predestinarea și aderă la concepția că adevărata fericire a omului aparține celui de știe să exploateze toate evenimentele în sensul voinței sale și în posibilitatea de a recunoaște în întâmplările zilnice

³ Ion Cristofor, *Eseurile doctorului Iancu Feldstein*, în *Cetatea cultura*, seria a III-a., an IX, nr. 12 (84), decembrie 2008, Cluj-Napoca, p. 39.

semnul destinului său. Veritabile lecții despre fericire, însemnările doctorului Iancu Feldstein sunt fișe ale unui înțelept ce dă sfaturi.”⁴

Dincolo de certa valoare eseistică, scrierile sale se vor și un sfat adresat posterității, o cuceritoare abordare interdisciplinară a marelui fenomen care se numește ființa umană. Doar abordând părțile obscure ale sufletului umane putem ajunge să ne cunoaștem pe noi înșine și doar înțelegând resorturile sufletului putem atinge acea stare de echilibru atât de necesară fiecăruia dintre noi. Medicul-scriitor se dovedește, prin scrierile sale de o profundă sensibilitate, a fi un “om înțelept ce-ți dă sfaturi nu pentru a epata cu erudiția, ci pentru a-ți lumina cele mai profitabile căi ale destinului propriu. Cartea intitulată *Destine* conține splendide meditații ale unui umanist modern ce caută formula secretă a fericirii într-o lume plină de nefericire, armonia într-un univers dominat de zgomot și poluare, convins fiind că artele și vocea rațiunii mai pot încă îmblânzi bestii, ca odinioară Orfeu cu lira sa.”⁵

În 2001 vedea lumina tiparului o altă carte a medicului Feldstein: *Armonia vieții*. Cartea se constituie într-o “pledoarie patetică pentru adevăr și frumos” și amintește de crezul medicului potrivit căruia medicina (ca formă de tratare a bolilor fizice), literatura, muzica și filozofia (ca mijloace de regăsire a sinelui și de tămăduire a rănilor sufletești) reprezintă “cei patru piloni ai profesiei de credință a unui spirit ce-și exprimă gândurile într-o limbă românească de o mare frumusețe”⁶.

Neobosit creator de valori spirituale și culturale, medicul-literat publică trei ani mai târziu, în 2004, un alt volum, *Un cocktail spiritual benefic vieții*. Această carte reprezintă un periplu al amintirilor medicului prin lumea la care dânsul a avut acces: cea a evreilor din Galați, Iași și din capitală, comunitate iubitoare de frumos artistic, fie că era vorba de artele vizuale (pictura), fie de muzică sau filosofie. Venit în contact, în perioada dintre 1930-1945, cu mari personalități culturale române, medicul avea să fie contaminat de bucuria descoperirii omului prin artele frumosului căci credința intimă a omului de o cultură care a fost Feldstein era că “zilnica frecventare a artelor e în măsură să rafineze spiritul și să-i acorde o dimensiune mai umană.”⁷ De acea perioadă fericită, dinainte de război, în care cultura românească era în perioada ei de avânt, se leagă însăși constituirea sufletului medicului ce avea, peste ani, să părăsească țara. Confruntat, încă din anii tinereții, cu diverse obstacole apărute atât în viața profesională cât și în cea personală, medicul nu a încetat să creadă în frumosul artei ca modalitate de contrapondere la diformitatea lumii înconjurătoare, având convingerea că prin frumosul artistic omul se poate înălța spiritual. Pentru cineva care a respirat aerul tare al oamenilor cu moralitate și care a vrut să guste, prin propriile puteri, valorile estice era ceva firesc să perceapă “frumusețea și miracolul vieții, văzând în artă (...) remedii împotriva stresului, a bolilor epocii moderne.”⁸

Medicul a continuat și în acest volum să prezinte personalități ale lumii artelor. Ineditul cărții îl reprezintă adnotările pe care medicul, și aici se poate detecta formarea sa științifică, le-a făcut pe teme de psihanaliză mergând până la mai noile experimente ale creării unor structuri ereditare identice prin clonare. Cartea reunește, cu măiestrie, un amalgam de fapte istorice,

⁴ *Idem*, p. 41.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Ion Cristofor, *Un umanist: Iancu Feldstein*, în *Zodii în cumpănă*, toamna 2008, p. 8.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

științifice și culturale cu păreri proprii, adesea bine informate, sintetice, asupra teme științifice precum drogurile, genele și implicațiile morale”⁹ ale unor atare salturi. Cartea reunește două părți: prima închinată “moralității, respectului pentru ființa umană responsabilă ca repere pentru normalitatea noastră, tonul autorului nefiind «sfătos», ci exemplificat cu «incidente» (în sensul impactului-eveniment) dintre cele mai interesante, din experiența sa de medic.”¹⁰ Cea de-a doua parte este dedicată prezentării unor personalități marcante ale culturii dar și a “unor problematice actuale (relația vechi-actual, sentiment-expresie, crez-religie, despre genetică și clonare etc.)”¹¹. Capacitatea medicului de a depăși aria medicinei, practicate atât în țara de origine cât și în cea care l-a primit, și saltul pe care îl face în lumea vastă a culturii îl definesc ca pe un spirit plurivalent care și-a hrănit existența în matca largă a valorilor estetice dar și științifice. Această ambivalență nu este însă singulară, numeroși alți medici au reușit să respire aerul tare al artei și nu doar ca beneficiari ai frumosului ci și în calitate de producători ai unor valori perene. În cazul lui Iancu Feldstein calitatea de tămăduitor al trupului a fost dublată de certa sa valoare scriitoricească. Toate aceste attribute îl recomandă pe medicul-eseist drept “fabulist în proză, povestitor plin de farmec, iubitor de muzică, arte plastice, eseist aflat într-un pasionant dialog cu sine și cu ceilalți.”¹² Arta ca formă de tratare a sufletului este surprinsă prin “ochiul naratorului, psihologului, moralistului care își pune profesia de medic în slujba observatorului atent și receptiv” iar această perspectivă inedită l-a ajutat în conceperea unor cărți scrise “cu înțeleaptă modestie și profundă cunoaștere a unor zone culturale de rară elevație”¹³.

BIBLIOGRAPHY

1. Cristofor, Ion, *Un umanist: Iancu Feldstein*, în *Zodii în cumpănă*, toamna 2008.
2. Cristofor, Ion, *Eseurile doctorului Iancu Feldstein*, în *Cetatea cultura*, seria a III-a, an IX, nr. 12 (84), decembrie 2008, Cluj-Napoca.
3. Deleanu, Iulia, *Reper de longevitate spiritală*, în *Realitatea evreiască*, nr. 262-263 (1062-1063) - 7 noiembrie - 6 decembrie 2006.
4. Mehr, Boris Marian, *Cărțile lui Iancu Feldstein. Meditații despre viață, istorie, artă și cultură*, în *Realitatea evreiască*, nr. 223 (1023) - 8-27 ianuarie 2005.
5. Boris Marian Mehr, *Filosofia și filocalia unui medic: dr. Iancu Feldstein*, în *Realitatea evreiască*, nr. 51 (1051) - 13 aprilie - 5 mai 2006.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ B. Mehr, *Cărțile lui Iancu Feldstein. Meditații despre viață, istorie, artă și cultură*, în *Realitatea evreiască*, nr. 223 (1023) - 8-27 ianuarie 2005, p. 5.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Iulia Deleanu, *Reper de longevitate spiritală*, în *Realitatea evreiască*, nr. 262-263 (1062-1063) - 7 noiembrie - 6 decembrie 2006, p. 8.

¹³ Boris Marian Mehr, *Filosofia și filocalia unui medic: dr. Iancu Feldstein*, în *Realitatea evreiască*, nr. 51 (1051) - 13 aprilie - 5 mai 2006, p. 8.

“A KINGDOM FOR A CIGARETTE”

Simona Catrinel Avarvarei

“Ion Ionescu de la Brad” University of Iași

*Abstract: This paper visits some of the thoughts Antoaneta Ralian shared with her public throughout her long and amazingly prolific translating career. Antoaneta Ralian toiled with the minute religiousness of a hesychast that listens to the chant of the wasteland to unravel the mystery locked in each and every one of the 125 novels and plays she translated. She believed that the translator has to gain access to what lies hidden in the text, subtly interposing the decoding wish in between thought and translation. The translator sets the text free as long as it preserves its intrinsic wealth and beauty. The text is no longer a ‘closed’ narrative (Umberto Eco), as long as the translator deciphers its inner mechanisms ‘forcing’ it to reveal itself, opening it towards unlimited semiosis. Quoting various fragments from the last volume of memoirs she published in 2016, *Nu cred în sfârșitul lumii* [I do not believe in the end of the world], I take a bow of honour to one of the most beautiful minds of the Romanian culture.*

Keywords: literature, translation, reading, memoirs

“Le temps des œuvres n’est pas le temps défini de l’écriture, mais le temps indéfini de la lecture et de la mémoire. Le sens des livres est devant eux et non derrière, il est en nous: un livre n’est pas un sens tout fait, une révélation que nous avons à subir, c’est une réserve de formes qui attendent leur sens, c’est ‘l’imminence d’une révélation qui ne se produit pas’ (Borges), et que chacun doit produire pour lui-même.”

Gérard Genette, L’utopie littéraire

I have never met Antoaneta Ralian. I saw some pictures of hers, watched the only interview she gave to Eugenia Voda, as one of the most outstanding and elitist Romanian “Professionals”, I read the ‘trilogy’ of her memoirs - *Toamna decanei: convorbiri cu Antoaneta Ralian* [Dean’s Autumn: talks with Antoaneta Ralian], a volume co-ordinated by Radu Paraschivescu and published in 2011, by Humanitas Press, *Amintirile unei nonagenare: Călătoriile mele, scriitorii mei* [Memoirs of a Woman in Her Nineties: My Travels, My Writers], launched in 2014, and *Nu cred în sfârșitul lumii* [I do not believe in the end of the world], co-ordinated by Marius Chivu and published in 2016 by ART Press, and, needless to say, I have marvelled at the exquisiteness of her translations. It was only years later that I discovered that she was the ‘magician’ behind the translation of one of the books that has bewitched millions of children and that was so dear to me, *The Adventures of Pinocchio* by Carlo Collodi. It would have been a privilege to hear her lecture about her work, share details about the places she had visited and people she had met. As I am currently writing this paper, it is only her books and translations that can talk about her, and there are quite a few volumes waiting to be

‘interviewed’! In its humble attempt, this paper is a tribute to the one of the most accomplished translators of all time, whom we are proud to have in the Golden Pantheon of the Romanian culture.

The title of our article comes from one of Antoaneta Ralian’s defying challenges launched in the last volume of the ‘trilogy’, actually a collection of memories, articles and interviews, *Nu cred în sfârșitul lumii* [I do not believe in the end of the world]. Seemingly desperate as Richard III’s cry “A horse, a horse, my kingdom for a horse!” (Richard III: Act 5, Scene 4), Antoaneta Ralian launches a consuming, almost visceral wish for the pungent smell of tobacco at times when what used to be a life-long, established voluptuousness dimmed its recklessness into a corny medical interdiction (alas, unnegotiable and absolute). Like many other creators, she seemed to depend on the swirling whitish grey spirals of cigarette smoke whenever she was translating any of her 125 American and English novels and plays, just like Mark Twain, Sigmund Freud of her beloved author Thomas Mann did.

While working, I was smoking, understandably, for inspiration and strength, when resting – nothing more relaxing than a cigarette; when angry and upset – the only tranquilizer, the cigarette; when merry, I would spoil myself with a cigarette; professional successes were celebrated with a cigarette; failures, alleviated with a cigarette. (Ralian 2016: 50)¹

Born into a petty bourgeois Jewish family, Antoinette (Antoaneta) Stein, married Ralian, would spend her childhood in an almost symbiotic relation with her parents, who brought her into the world – as she humorously liked to say – to fill the void left by the death of a son who had died of scarlet fever. Her mother, to whom she was organically attached, a woman of great mind and refined education, introduced young Antoaneta to the blisses of music and reading, unveiling her the great books of the world, one of the first of which was Thomas Mann’s *The Magic Mountain*.

All my childhood readings were chosen and guided by my mother. I cannot say which book impacted me the most. All of them have shaped me, /.../ opened the door to life for me, and have taught me to accept or decline (93).

Mother would read (and explain to my own understanding) Thomas Mann, André Gide, Oscar Wilde, and I would read, in French, the books from the Bibliothèque Rose – *Les Malheurs de Sophie*, other moralist books by the Countess of Ségur or by Selma Lagerlöf (names from the stone age for today’s computerized children (156).

If playing the piano proved to be an ordeal for the inexperienced disciple, literature, reading gave the meaning to her life, as if completing the DNA chain with another, invisible, yet organically structured extension. “The book and I have always been sworn brothers. I wonder what my life would have been if God had not invented the book” (89). The encounter of the two can only be described as an epiphanic moment that marked not only the destiny of the reader, translator, publisher to be Antoaneta Ralian, but, miraculously, the lives of all those who had their own doors to the world opened by this amazing woman, the *Dame* of the translated English language and literature into Romanian, who did her work like no one else, with grace and gift and breathtaking talent. She was one of those beautiful minds who translated for us novels and plays authored by Daniel Defoe, Charles Dickens, Thomas Hardy, John Galsworthy, Lewis Carroll, George Bernard Shaw, Oscar Wilde, Henry James, Nathaniel Hawthorne, DH Lawrence, James Joyce, Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Lawrence Durrell, Tennessee Williams, Henry Miller, J.D. Salinger, Aldous Huxley, Saul Bellow and Iris Murdoch, E.L.

¹ All quotations from Ralian’s *Nu cred în sfârșitul lumii* are my translation.

Doctorow, Salman Rushdie, Truman Capote, Amos Oz, etc. “/.../ in order to become a good translator, one needs *grace*” (202).

What better example but the translation of the Romanian word ‘*har*’ into English to illustrate the Benedictine-like scrupulousness and artistry of the translator, ruling supreme at the heart of a crossroads of infinite relations. I wonder how Antoaneta Ralian would have phrased this thought of hers into English. Would she have chosen ‘*grace*’, as I suggested, or would she have preferred the lexeme ‘*gift*’? The answer must lie at the crossroads of those infinite relations, thoughts and words describe. Her career in translating started timidly when she moved into publishing and dared herself to try her hand at working on a small anthology of Italian short stories. “Neapolitan stories, sentimental ones, bearing *O sole mio*-echoing resonances. And it worked out, I started off on the right foot” (58.) Nevertheless, the first buds of her special talent blossomed when, merely a first-year student, when reading Chaucer’s lines she ended up translating them for her not so knowledgeable and gifted roommate, who unhesitatingly, admired and complimented her on her most special artistry. Skilfulness, patience, toil, minuteness that describe an ‘organic’ relationship between text and author is what Antoaneta Ralian’s translations are heavily imbued with, and this paper visits some of the thoughts she shared with her public throughout her long and amazingly prolific career. In one of the interviews granted in 2002, when asked if she had ever considered lecturing on the theory of translations, Antoaneta Ralian replied that she simply did not believe in the existence of the concept, totally rejecting the idea of theoretising the artistic act.

When I happen to talk about my translations, I stay away as much as I can from the dissection, anatomization of the act of translation, I avoid quoting from Steiner, as I avoid everything which means theorisation (184).

This is the main reason for which we are not going to embark upon this trail of abstract theorisation that seemed to be so outlandish to this great artist, for she is an *Artist*, just as much a perfectionist and gifted spirit as all the colossal writers whose thoughts and sentiments she translated. “Often enough I see myself as a kind of alter-ego of the writer” (207). Antoaneta Ralian was far more than a translator with grace, she was a vibrant creative sensitiveness who lived all her life in what we might refer to as a sort of an ‘arachnean’ relationship with the *Giants*; she would constantly spin her delicate, ethereal thread around the intricate narrative webbing, whose matrix she honoured with the same elegance and grace. Her ‘touch’ was not invasive, disruptive, but enriching and beguiling.

Original literature means procreation, translation means recreation, it means that you create a duplicate that looks unique. This is the goal of a good translation: when you read, you must not have the feeling that it is all about something transplanted into another language. Both the spirit and the letter of the original have to be thoroughly respected (183).

No such thing is possible if the translator does not immerse itself into the enfolding fluids of a special journey that would take him to the very heart of the text. Once there, the intimate process of unfolding the puzzling “mystery in letters” (Mallarmé) tells a story which the whitish tone of the paper awaits to host and (re)create. According to Paul Valéry the work gains in importance not so much because of the author as a person, but because of the language he creates. Antoaneta Ralian seems to agree with every line of the 125 works she translated (the last one remained unfinished), for which she prepared with the minute religiousness of a hesychast that listens to the chant of the wasteland. “I cannot translate a writer until I haven’t espoused him. I do it through a very careful reading, trying to think with his own thoughts, to

feel with his own sensitiveness. /.../ it is compulsory that you understand the one you are translating. Not only do you have to penetrate the text, but also the subtext” (206).

“A translation is a mystery you have to unravel” (207), voicing thus the idea that the translator has to gain access to what lies hidden in the text, subtly interposing the decoding wish in between thought and translation. She confesses having adored translating Salman Rushdie, who put her crossword-puzzle deciphering mind to work, for she enjoyed “texts that raise problems, and not the vapid and easy ones. I have a crossword-puzzle solver mentality, I like solving linguistic problems. It gives me a great satisfaction” (76).

The translator sets the text free as long as it preserves its intrinsic wealth and beauty. The text is no longer a ‘closed’ narrative (Eco), as long as the translator has toiled with its inner mechanisms ‘forcing’ it to reveal itself, opening it towards unlimited semiosis. In his text *Der Spruch des Anaximander*, published in 1946, Heidegger muses on the following fragment attributed to the Pre-Socratic thinker Anaximander of Miletos (ca 610 BC-547 BC): *Ex hon de he genesis esti tois ousi kai ten phthoran eis tauta ginesthai kata to chreon. Didonai gar auta diken kai tisin allelois tes adikias kata ten tou chronou taxin*, where he sees *genesis* as one intimate dimension of the exploratory essence described by the verb *to (dis)cover*, the equivalent of stepping out into being, after having denied and abandoned the state of concealment. Once into the light, the whole construct *unveils* itself onto the *veiled*, namely the *phthora*. It is through what Heidegger calls *das Lichte* that he refers to the agglutinant concept where *genesis* and *phthora* become co-originary. If the reflection of a creator’s thoughts can be regarded as what has been left unthought-of and unuttered in the Universe, then Heidegger says that what we have access to is only a superficial, first look, *das Hinsehen* (Gadamer 1999: 22) that can only make us dream about the final, utmost, complete revelation; meanwhile, there are different interpretations of the same core, be it *chreon* (Anaximander), or *logos* (Heraclit).

Once the *logos* has (re)composed the order of the universe, the language becomes the territory that unveils the veiled, while translation maps its terrain revealing what is hidden. There is a double relation that operates at this level, one dealing with the texture of the text, the other one with the texture of the creative sensitivity of the translator, and it is not seldom the case when the translator ‘freed’ the text and the latter performed the exact sort of magic for its interpreter. It is a sort of ‘self-transcendence’ in which the text (dis)places the translator from its ‘self-restraintment’ towards a more liberal relation with its substance and essence. Henry Miller and his texts ‘freed’ the bashful, puritan Mrs. Ralian from all her demons and anguishes, and this is how she describes the almost ‘cathartic’ part translating played for her “I am actually grateful to Henry Miller for delivering me from my own hypocrisies and taboos” (192).

All those who believed that the ‘fiercest’ battle, as a translator, she had to fight with the language of Miller’s novels could not have been further from the truth, for the ‘siege’ of her own ‘self’ took much of her energies: “In fact I haven’t had problems with the language, the most terrible thing was to conquer my own taboos, reluctances and unconscious hypocrisies, of which I have become aware much later, just how hypocrite was all the puritanism in which I was brought up (191)”. She believed that Henry Miller was that kind of writer who cannot be translated using the classical Renaissance drapery of the ‘vine leaves’:

At first I was petrified. I had to overcome my own taboos, my own blockings. I had to overcome myself. There are words in Henry Miller which had never crossed my lips and which I could not even pronounce. I can write them, but not utter them. /.../ Henry Miller managed to disembarass even myself. I acquired a sort of voluptuousness of saying things directly and, while translating him, I dropped part of the petty-bourgeois veils in which I was wrapped (206).

Translating Miller proved to be, as she herself acknowledges, the milestone of her entire career, and it was the common 'texture' of grace, gift and talent that added that special *touch* to his deciphering into Romanian, another *gift* Antoaneta Ralian and her genius left behind.

A translator of Miller has to be, in the first place, a good translator. He has to understand Miller, to adapt to his proteic personality, his lability, his contradictory character, downright oxymoronic. He has to sense the jester and the tragedian in this author, to adapt to the astounding bounces of his texts, going from the sublime to the scatological, from the seraphic to the sordid. Translating Henry Miller is a spiralled, zigzagged, hurdle-race that requires an extremely experienced runner (174).

Although she believed that it was compulsory for a translator to 'penetrate' the text, the personal relationship between the two creators, author-translator, was not necessarily a *must*. Reading her interviews and articles is as if you are contemplating still waters, but it is common knowledge that still waters run deep; besides, the further one gets from the point where the stone breaks the surface, the more ripples one sees. Still, her inmost wish was to become the 'alter-ego' of the author with whom she would strive to identify herself, aware as she was of the fact that a complete immersion was utterly impossible.

I force myself to see through his eyes, think with his thoughts, feel with his feelings, transpose myself into that author. Sometimes it is easier, whenever there are affinities between myself and that author, but sometimes – as in the case of Henry Miller – there is a total incompatibility, although I still try to understand him, to capture his mechanisms of thought and feeling (195).

So unique and special is this relationship that it also involves the fictional characters that populate the universe stretching in between creator-(re)creator; not only is she deeply, wholeheartedly committed to them, but also to her dream of becoming the alter-ego of the artist. "I confess, shamelessly, that I am emotionally, affectively involved with the characters of the books I translate. Actually, my feelings go towards the authors, who, even if they project themselves onto the characters, are more physical, more palpable, more 'flesh and blood' than their ectoplasmic heroes. With the authors I carry on mute dialogues. When it happens – frequently- that I find them disagreeing with one another, from one page to the other, I admonish them: 'How can you be so stupid?' When they test my translating abilities, I declare them ecstatically: 'How clever you are!'" (25)

Her life was blessed with the real friendship of three great writers, one of which was a Nobel Laureate, Saul Bellow. For those who read her memoirs in times of peace and democracy, the thorough understanding of such an accomplishment seems almost impossible. Those were the decades when politics would build walls and not bridges, when the map of the world was torn apart by an absurd doctrinaire chromatic, strikingly red, which annihilated hopes and crippled destinies. Writing a letter, the most used means of communication back then, proved to be not only an exercise of putting together thoughts and feelings, but an allegorical (re)dimensioning of a Chinese chest, full of secret drawers, accessible only to those who knew how to look at it and interpret it. The story of her life also narrates about a beautiful friendship with Iris Murdoch, which spanned for almost 25 years, until she died of Alzheimer, in 1999.

Iris had become a sort of confessor for me. I used to tell her everything, expecting a word of encouragement, of support as I was sure that she would understand, for it was impossible for a writer of her stature not to understand your problems most profoundly, down to the very last fibre (179).

I made friends with three of the authors I translated. Iris Murdoch, whom I met in London, through the British Council, after I had translated *A Word Child*, the first of the five books of hers I translated. What followed was a friendship through correspondence that spanned over 25 years, marked by my visits to London and a visit of hers here. I met Saul Bellow in 1977, when he came to Bucharest accompanying his former wife, Alexandra Baltasar. I was just translating *Humboldt's Gift*. What followed was a friendship through correspondence abruptly brought to an end when *Dean's Winter* came out in America and Bellow was forbidden in Romania. The correspondence resumed occasionally after 1989 when I translated *Dean's Winter* and, afterwards, *Ravelstein*. I translated three books of the postmodern Raymond Federman, whom I had met in the USA, and who was invited to the launch of one of them and afterwards he even attended the Neptun festival. We are currently bonding (19).

Had she had the chance to meet Virginia Woolf, or Katherine Mansfield, she would have certainly declared her admiration and soon afterwards they would have exchanged letters, as she did with her darling Iris. Antoaneta Ralian confesses being infatuated with Virginia Woolf (*honi soit qui mal y pense* (sic!)) as she most elegantly, though firmly, warns her readers, quoting the famous motto of the Order of the Garter [*shame on him who thinks evil of it*]), with whom she felt most at home, sharing with her the unique and warm sense of what she refers to as *Heimisch* (68).

I have fallen in love with the minutiae, the psychologic goldsmithery of Virginia Woolf, who made me love her, and also be a little afraid of her, for reading me all the way through. [...]

I have also fallen in love with the delicate, lavender-scented laces of Katherine Mansfield's heroines, the sensual cerebralism or the cerebral sensuality of Iris Murdoch [...] (26).

It is this love with which she honoured the authors she translated that imbues all her work, which would have failed to reach perfection, had it not been for the abundance of it. Creation means love, self-abandonment and total commitment to a higher instance that transcends the corporeity of the moment and vibrates in the echoes of the music of the spheres. The world dawned in utterance, afterwards silence came and took its place, as *Dean's Autumn* turned into *Winter*. Once again, for the last time, the alter-ego, the books and the shadows have tuned up their strings ... "Silence is woven from myriads of infinitesimal sounds, melted together, nevertheless, extant: the murmur of the waters, the wail of the sea, the rustle of the leaves, the sigh of the Earth, the buzz of the insects, the breath of the sky, the ballet of the grass, the laughter of the birds, the quiver of the clouds..." (146). This and infinitely more is what pulses in any of the works Antoaneta Ralian entrusted us with. It is not only words, but also feelings, and thoughts, and *hours*, those *Hours* that are called to narrate a story which author and translator are eager to share.

BIBLIOGRAPHY:

1. Gadamer, Hans-Georg. *Heidegger și grecii*. Cluj: Biblioteca Apostrof, 1999. Print.
2. Mincă, Bogdan. *Scufundătorii din Delos. Heidegger și primii filosofi*. București: Humanitas Press, 2010. Print.
3. Ralian, Antoaneta. *Nu cred în sfârșitul lumii*. Co-ordinated by Marius Chivu, București: Art Press, 2016. Print.

THE SENZORIAL DISCOURSE IN HORTENSIA PAPADAT BENGESCU, BETWEEN PSYCHOANALYSIS AND ESTHETICS

Simona Liutiev

PhD Student, University of Pitești

ABSTRACT: Throughout the whole *Hallipa* series, Hortensia Papadat Bengescu seems to reject the solution of harmonization between body and soul, blocking any communication between inner and outer body, her characters cannot live in a unified frame, and they are unable to hear their intimacy. An approach on the sense organs (seeing, hearing, smelling, tasting, touching), on the extra sensorial (intuition), and on the elaborated sensorial impressions in her novels offers a better understanding of the literary work and emotions. The sensitivity seems to be dominant in feminine fiction in general and particularly in Papadat Bengescu's texts. She thought the main aim in art is to share all she has to say to the senses, using the technique of expressive structural motifs, transforming the work into allusions, introspections and psychological revealing. The sensorial is dominated by language and it is decoded through an affective language, since the affect is a condition of speaking. The author was concerned about the language only as a sensitive corpus and disclosed its intrinsic sensorial spontaneity that often seems to lead to heresy.

KEY WORDS: sensorial, affective language, senses, suggestion.

1. Tehnica evocării cu mijloacele analizei senzoriale

Estetica fizică, discursul senzorial preponderent sau în întregime vizual este un tip de comunicare arhaică, legat în principal de narcisism și avatarurile sale sau de conceptul de imagine a corpului. Dar binele nu este în mod necesar frumos, iar frumosul nu este implicit bun, cum demonstrează Jung. Idealul Eului în care fizicul joacă un rol important și Eul Ideal prezentat ca o hipertrofie a imaginii corpului, pot transcrie suferințe dintre cele mai profunde. „Ființa cea mai onestă, Eul, vorbește despre corp și își dorește corpul, chiar dacă visează, chiar dacă delirează sau flutură din aripile frânte”¹.

Când un subiect-personaj vorbește despre imaginea lui fizică, vorbește despre altceva? Conceptul de imagine a corpului, explicat de Schilder (*L'image du corps*, Paris, Gallimard, 1968), reluat de Francoise Dolto (*L'image inconsciente du corps*, Paris, Seuil, 1984) urmărește problema genezei conceptului încă din copilărie, când „înglobează cvasitotalitatea domeniului înconștientului și se pretează la toate dihotomiile: psyche–soma, afect–pulsione, viață–moarte, conștient–inconștient”². Realitatea este o opțiune a conștientului. Limbajul corpului exprimă metaforico-simbolic o apărare trecută sub tăcere pe care subiectul o dezvăluie astfel? Cu cât reprezentarea corporală se standardizează, cu atât cel ce vorbește despre înfățișarea sa exprimându-și nemulțumirea pentru oricare parte a corpului în oglindă, „imaginea corpului, încrucișându-se în fiecare secundă cu schema corporală, substrat al ființei noastre în lume”³ demonstrează un mecanism de apărare contra angoasei. „Imaginea corpului ca imagine de sine

¹ Friedrich. Nietzsche, *Așa grăit-a Zarathustra. O carte pentru toți și nici unul*, trad. Șt. A. Doinaș, Ed. Humanitas, București, 1994, p. 90;

² Gisele Harrus Revidi, *Psihologia simțurilor, cap. Inchizitorul și istericul: de ce simțurile sunt interzise*, trad. Nicolae Baltă, Ed. Trei, București, 2008, p. 104;

³ F. Dolto, apud. Gisele Harrus Revidi, *op. cit.*, p. 105;

este pulsională, ține de limbaj și se actualizează prin transfer⁴, de unde și inocularea sentimentului de nesiguranță și patologiiile *donjuanismului*, *femme-fatale*. În psihanaliză frumusețea și narcisismul nu sunt sinonime.

Personajele Hortensiei Papadat Bengescu nu se pot elibera de sub jugul privirii în oglindă, este elementul esențial care le umple singurătatea, dar care le și dă un sentiment de autofilie. Tremolul senzațiilor nu se transmite doar celorlalte personaje (Lenora, Rin, Lina, Nory), dar și toposurilor, „aparent petrecea azi în trupul său, drama vieții laolaltă cu ființele pe care le încorporează⁵. Freud considera narcisismul o trăsătură comună tuturor oamenilor, iar Jung nota: „Cine se îndreaptă spre sine însuși riscă să se întâlnească cu sine însuși. Oglinda nu linguește, ea îl reflectă cu fidelitate pe cel care se uită în ea, acel chip pe care nu-l arătăm niciodată lumii, pentru că îl ascundem cu ajutorul persoanei – masca noastră de actori. Oglinda se află însă dincolo de mască și arată adevăratul chip⁶. Acest adevăr îl va constata și Nory care nu suportă să se vadă trup și suflet în oglindă.

În prozele de început ale Hortensiei Papadat-Bengescu, oglinda este mai ales accesoriul femeii singure, care se acutizează, „iubirea de mine nu doare inima nimănui⁷, fie că este statică sau de buzunar, ea este „o lupă destinată autoscopiei și un reflector plimbat prin cenușul evenimentelor dinafară⁸, tot așa cum la Herta Muller, batista înlocuia „acuta singurătate a omului⁹ și îi conferea protecția maternă necesară (discursul rostit la primirea Premiului Nobel pentru Literatură). Aimée este posesoarea unui Super Eu pe care-l cultivă cu încrâncenare acasă la ea totul strălucește, oglinzile și pozele cu ea sunt pretutindeni. „Trufia lui Aimée venea în cea mai mare parte din convingerea că era frumoasă, convingere statornicită în fața oglinzii și întreținută de admirația colegelor de pension. O păpușă fără de caracter, nici expresie în frumusețe, dar perfectă și mai ales deosebită prin materialul întrebuințat de natură... o statueta pe care ochiul se oprea fără impresii, numai cu singura însuflețire a enervării provocate de imobilitatea unei ființe totuși vii¹⁰. Tot ce simte ea este doar încordarea propriei voințe contrariate, până și „triumful acela subversiv al senzațiilor¹¹ pregătit de surorile Persu special pentru ea și cochetăria incestuoasă cu Walter, totul e privit de către personaj ca achitarea obligatorie a unei „dijme de compromisuri trușești¹².

De fapt, însuși subiectul intimității este un joc auctorial cu oglinzi, de dedublări, de complicitate cu tine însuși sau cu altcineva, eliberarea unui sine multiplu (al treilea eu freudian), un fel de luare în posesie, în care „extimul este structurat după modelul intimului¹³, de unde și ideea sufletul reprezentat simbolic prin casă/spațiu. Astăzi este cu atât mai dificil ca scriitor să reușești să păstrezi distanța între replierea interioară din autoficțiune și derapajele spre paraliteratură prin forme radical auctoriale schizoidale (vezi cazul Romain Gary care, sub pseudonimul de Emile Ajar, a luat de două ori premiul Goncourt cu romanul *La vie devant soi*). Intimitatea este o alegere estetică, simbolică, e încărcată de trăire și acesta este marele paradox al mediatizării ei excesive, deoarece exteriorul a fost deja prelucrat, elaborat în raport cu alteritatea

⁴ *idem*, p. 107;

⁵ **Hortensia Papadat Bengescu**, *Fecioarele despletite*, ed. îngrijită de Gh. Radu, prefată de Eugenia Tudor, Ed. pt. Lit., București, 1966, p. 154;

⁶ **C.G. Jung**, *Opere complete I. Arhetipurile și inconștientul colectiv*, Ed. Trei, București, 2003, p. 29;

⁷ **Vraja, Stanciu Mihaela**, *Hortensia Papadat Bengescu în oglinda prozei de tinerețe*, Ed. Pro Universitaria, București, 2015, p. 127;

⁸ **Corina Ciocârlie**, *Femei în fața oglinzii*, Ed. Echinoc, Cluj-Napoca, 1998, p. 28;

⁹ *Caiet. Herta Muller la București*, 27-28 sept. 2010, Ed. Humanitas Fiction și Centrul de carte germană, 2010, p. 5-20;

¹⁰ **Papadat Bengescu, Hortensia**, *Opere*, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, ediție, note și comentarii de Gabriela Omăt, studiu introductiv de Eugen Simion, București, 2012, p. 864;

¹¹ *Idem*, p. 1029;

¹² *Idem*, p. 1033;

¹³ **Gaston Bachelard**, *La poetique de l'espace*, Presse Universitaire de France, Paris, 2007, p. 23;

și adaptat la scara persoanei unice și irepetabile, eliminându-se „violența exteriorității, a obiectivității, a adevărului”¹⁴.

Pentru Hortensia Papadat Bengescu, alegerea estetică de supralicitare a subiectivității a fost, pe lângă o constantă temperamentală, un truc ce i-a asigurat acreditarea în lumea literară dominată de bărbați, „o deghizare pasionată”¹⁵, o problemă de fiziologie pe care o întoarce prelungit pe toate părțile, dând falsa impresie că „din două subiectivități ar rezulta deplina obiectivitate”¹⁶.

2. Trupul sufletesc sau interpretarea psihanalitică a literaturii

Cum va scrie Merleau-Ponty după ce, în 1933, Freud bulversase teoriile despre instanțele eului, „odată cu psihanaliza, spiritul trece în corp, și invers, corpul trece în spirit”¹⁷. „Sunt corp și suflet – așa vorbește un copil. De ce să nu vorbim și noi asemenea copiilor?”¹⁸. Pare cea mai veche dilemă literară, perioade de rocade continue care proclamau succesiv supremația unuia sau altuia, de fiecare dată primite cu surprindere, deși nu făceau decât să reafirme teorii milenare. După Freud și Nietzsche în modernitate, a venit iarăși rândul teoriilor New Age, a spiritului atotputernic, a capacității mentalului de a domina fizicul, spirit deasupra materiei (despre care cugetă Lucian și Vlad), a motivației cu puterea ei transformatoare de fizic, boală, destin, chiar de prelungire a vieții; a teoriilor prin regresie hipnotică ce pot modifica trupul și organele sale, era divinației și a înșelăciunilor, ce readuc întrucâtva teoriile orientale despre levitație și pregătesc spiritul pentru nemurire, era spiritualității care poartă de timpuriu, *ab nuce* chiar, stigmatul bolilor, era astrologilor și a vindecătorilor. Din nou, trupul poate să nu conteze, cu o atitudine potrivită, nu de ignorare, ci de iubire și acceptare *ab initio* a unui harnașament/a unei carcase care-și joacă propriul rol de călire a sufletului.

Inadecvarea corp-sensibilitate sau acea „gâlceavă a sufletului cu trupul”, această subsubstanță a viului sensibil, poartă diferite denumiri în domeniile umaniste: minte corporală, inconștient – în psihologie, Sfântul Duh – în teologie, fondul deschis al ființei – în budism, flux magnetic – în neurobiologie. Înainte de a fi bolnave, personajele se luptă cu o anestezie a eului interior care-și cere drepturile. Personajele Hortensiei Papadat Bengescu sunt atât de descarnate, „personajul e transparent, trecem cu privirea prin el fără să-i vedem chipul”¹⁹, încât se vede lejer trupul sufletesc, pentru ele lumea este o proiecție „Singura realitate de care au cunoștință este sufletul lor făcut sensibil, corporalizat”²⁰. Văzut drept „ultima frontieră a postmodernității, sufletul, ca proiecție a codurilor, patternurilor socio-culturale și a corpului”²¹ a fost când delimitat clar de corp, când confundat cu acesta. Antonio R. Damasio, șeful Departamentului de Neurologie al Universității din Iowa, respinge teoriile darwiniste, într-o analiză clinică a corporalității, afirmând că nu poate exista o demarcație între corpul de carne și sânge și „sufletul eterat”²².

Sufletul, motorul corpului căzut ontologic, boala ca păcat anticipat, „trupul care ne robește și ne închide rațiunea, care are viața în posesiune”²³ au fost ridicate de către stoici la

¹⁴ Jean Baudrillard, *La sphere enchantée de l'intime*, în *Autrement* nr. 81, 1986, p. 15;

¹⁵ Tudor Vianu, *Hortensia Papadat Bengescu*, Sburătorul, an II, nr. 23, 30 oct. 1920, în *Scriitori români ai sec. XX*, Ed. Minerva, București, 1979, p. 216;

¹⁶ Sora, Simona, *Regăsirea intimității*, Ed. Cartea Românească, București, 2008, p. 89;

¹⁷ M. Merleau-Ponty, *Signes*, Gallimard, Paris, 2001, p. 290, în Simona Sora, *op. cit.*, p. 82;

¹⁸ Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 89;

¹⁹ Dana Dumitriu, *Ambasadorii sau despre realismul psihologic*, Ed. Cartea Românească, București, 1976, p. 194-195;

²⁰ Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. II, Ed. Minerva, București, 1981, p. 11;

²¹ Andrei Bodi, Georgeta Moarcăș, *Trupul și litera. Explorări critice în biografia și opera lui Gh. Crăciun*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2012, p. 57;

²² Antonio R. Damasio, *Eroarea lui Descartes. Emoțiile și creierul uman*, trad. Irina Tănăsescu, Ed. Humanitas, București, 2004, *apud* Simona Sora, p. 44;

²³ Marc Richir, *Le corps. Essai sur l'interiorité*, Hatier (Optiques Philosophie), Paris, 1993, p. 44;

rang de cultură, mergând până la identificarea perfectă a celor două componente, până la puritanica teorie a corporalității sufletului. Damasio, Diogenes Laerțios, Epicur, Lucrețiu dovedesc un naturalism *avant la lettre*, îi preced lui Descartes care dă prima definiție metodică a dualismului suflet-trup, găsiind glanda pineală drept punct de contact între cele două. Astfel va lua naștere conceptul de *corp trăit*, metaforă anatomică ce va influența toată fenomenologia modernă și postmodernă la care se raportau științele umaniste, definitiv bulversate de către Nietzsche. Acel punct de contact al sufletului cu fizicul, în care vrem să ne fixăm Eul, s-ar putea să fie un loc gol, iar actualizarea literară a acestei comuniuni este de fapt criza existențială, punct de intersecție pentru numeroase zone umaniste. Este o concluzie a fenomenologului-psihiatru Lopez Ibor care, pe urmele maestrului său Ortega y Gasset, crede că „eul are un caracter executiv”²⁴ și se fixează pe traiectoria unui destin necesar, cum de altfel și Unamuno și Alfred de Vigny apreciaseră anterior.

Hortensia Papadat Bengescu, în tot ciclul Hallipilor, pare a respinge cu desăvârșire soluția armonizării trupului cu sufletul, distrugând la toate personajele suportul material, dintr-o nevroză de generație, un soi de alienare socială, care face imposibilă comunicarea dintre corpul interior și exterior, cu atât mai mult trăirea într-un corp unificat unde să-și audă intimitatea. Trupul sufletește din romanele Hortensiei Papadat Bengescu corespunde conceptului jamesian al „minții corporale”²⁵, numită și conștiință continuă, ce surprinde clinic rupturile interioare și care se opune net inconștientului psihanalizei. Chiar și cei mai inteligenți (Elena Drăgănescu), care încearcă o armonizare a celor două coordonate, încercând să-și asculte eul, sfârșesc dramatic. Preluând ideea interpretării psihanalitice a literaturii, ingenios formulată de Charles Mauron, Ov. S. Crohmălniceanu face exercițiul suprapunerii textelor pentru a le găsi similitudini, fără a „traduce în simboluri, silind să se manifeste într-o formă identificabilă precis, eul profund”²⁶ plecând de la noțiunea de *fecioară despletită* (în romane, proze vechi și poezii în franceză), devenită o expresie emblematică prin utilizarea ca titlu și considerată „oximoronică, al doilea termen ambiguizându-l pe primul până la anulare”²⁷.

A spune brusc, după Primul Război Mondial, că *sufletul e trupul* putea destabiliza întreaga zonă umanistă, iar tema a însemnat descentralizarea personajului, schimbarea tehnicilor narative, convertirea psihologismului în analiză psihofiziologică cu accent pe autenticitatea trăirii, pe senzație, „evocarea cu mijloace analitice, dar și senzoriale”²⁸. Doctorul Walter recomanda somnul (tot așa cum Wagner practica hidroterapia pentru nevrozele lui), îngrijirea bunei-dispoziții, reînvierea cochetăriei, gimnastica, însă funcțiile vieții par mai complicate de atât. Mini „nici ea nu despărțea sufletul de trup, cum nu despărțea pânza aceea de păianjen a aparatului nervos de carne și de mușchi. Credea totuși într-un alt trup separat, sufletește. Ce fel? În jurul acelor fire tentaculare, ale nervilor, funcția lor crea o substanță încă impalpabilă, dar care se va dovedi. Acea substanță emanată de sensibilitate lua forme diferite la felurile ființe și compunea astfel un organism”²⁹. Suntem în definitiv un ghem de carne răsucit pe un miez de suflet, de care moartea ne desparte definitiv, total.

3. Senzorialitatea ca primat al limbajului. Fundamentare științifică³⁰

Analiza senzorială este, practic, la fel de veche ca însăși omenirea, însă progresele din domeniile fizicii, chimiei, microbiologiei, biochimiei, histologiei, tehnologiei, merceologiei și

²⁴ Juan Jose Lopez Ibor, *El descubrimiento de la intimidad y otros ensayos*, Colección Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1952, p. 38;

²⁵ William James, *The Principles of Psychology*, Harvard University Press, Cambridge, 1981, în Simona Sora, *Regăsirea intimității* p. 92-93;

²⁶ Ov. S. Crohmălniceanu, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Cartea Românească, București, 1984, p. 160;

²⁷ Elena Zaharia Filipaș, *Studii de literatură feminină*, Paideia, București, 2004, p. 44;

²⁸ Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, vol II, Ed. pt. Lit., București, 1966, p. 209;

²⁹ Hortensia Papadat Bengescu, *Fecioarele despletite*, pref. Eugenia Tudor, Ed. pt Lit, Buc, 1966, p. 188;

³⁰ Dr. St. Med Vet. Valentin Necula, *Analiza senzorială a alimentelor, notă de curs*, Univ. Transilvania din Brașov, Facultatea de alimentație și turism, Brașov, 2010, p. 2-22.

din alte domenii ale științei și tehnicii au dus la revigorarea interesului acordat senzorialității. Cercetările sistematice din ultimele decenii în domeniul senzorialității au condus la acumularea unui bogat material privind modul de aplicare a analizei senzoriale în tehnica narativă și descrierea /intuirea reacțiilor sensibile. Examinarea făcută cu ajutorul organelor de simț (văz, auz, miros, gust, tactil) și a celor extrasenzoriale (intuiția), urmată de o apreciere a impresiilor senzoriale înregistrate, garantează o mai bună receptare a operei literare, a emoțiilor și pare fi o coordonată dominantă a scrierii feminine. Simțurile participante la analiza senzorială conduc la înregistrarea cantitativă și la interpretarea cerebrală a impresiilor, precum și la compararea lor cu alte impresii analoage. Acest proces, în special fiziologic, poate fi redat destul de obiectiv și exact în stadiul actual al metodelor de examinare senzorială și îi ajută pe mânuitorii condeiului să sugereze sau să exprime mai bine emoțiile.

Impresia senzorială este rezultatul unor etape fiziologice și psihologice: a recepționa (a percepe), a deveni conștient (a recunoaște), a compara (a ordona), a păstra (a reține), a reda (a descrie), a aprecia (a evalua). Proprietățile senzoriale (aspect, culoare, gust, consistență) constituie primul „buletin de analiză” la îndemâna oricui, deoarece primul contact cu lumea se realizează pe cale senzorială și, în consecință, proprietățile senzoriale dețin un rol primordial în selectare și decizie. Noțiunea de **sensibilitate senzorială** desemnează capacitatea de a percepe stimulii veniți din mediul extern sau intern și a-i transforma în senzații.

Analiza senzorială are la bază capacitatea organelor de simț de a analiza senzațiile percepute, senzații ce încep în organele de simț și se termină în scoarța emisferelor cerebrale; întregul sistem care participă la analiza senzațiilor este denumit **analizor**. Părțile receptoare inițiale ale organelor de simț percep un anumit fel de energie pe care o transformă într-o anumită excitație nervoasă; această excitație este transmisă de părțile conducătoare prin anumite căi în părțile centrale ale emisferelor cerebrale unde se transformă în senzație. Indiferent de natura analizatorului care este „utilizat”, percepția senzațiilor se face având la bază componentele arcului reflex, reprezentate de: stimul→receptor→centru de comandă→ organ efector. Simțurile, senzațiile participante la analiza senzorială conduc la înregistrarea cantitativă și la interpretarea cerebrală a impresiilor, precum și la compararea lor cu alte impresii analoage.

Simțurile sunt subsisteme fiziologice receptoare care fac posibilă reacția la anumite categorii de stimuli din lumea exterioară sau din interiorul organismului. Organele de simț reprezintă sistemele fiziologice periferice ale recepției senzoriale. Acestea, împreună cu căile nervoase și terminația lor în scoarța cerebrală, reprezintă un sistem anatomo-fiziologic unitar denumit de Pavlov *analizator*. Cele cinci simțuri sunt văzul, auzul, mirosul, gustul și simțul tactil. Acestea oferă varietatea înconjurătoare în cinci moduri de contact fără a reprezenta însă și conștientizarea acțiunii diversilor stimuli externi sau interni. Cea mai simplă și totodată prima formă de comunicare informațională cu lumea externă o constituie recepția senzorială. Primul produs psihic al recepției senzoriale este senzația. Dacă am rămâne la faza recepției senzoriale, fără atributul conștientizării, nu ne-am putea desprinde din lumea animală. Senzațiile se caracterizează printr-o serie de calități pe baza cărora le putem identifica, compara, analiza, interpreta. La baza senzației se află o proprietate funcțională specială a organismelor animale, **sensibilitatea**. Sensibilitatea este funcția unor celule numite receptori care apar și se diferențiază treptat în cursul evoluției regnului animal și se exercită ca funcție a unui aparat specific denumit sistem de integrare senzorială sau analizator, acea „casa de simțiri”.

Putem concluziona că, deși funcția principală a senzațiilor este cea biologică, informația pe care ne-o furnizează ele se include și ca o componentă a experienței cognitive, facilitând diferențierea și identificarea substanțelor și obiectelor.

4. Triunghiul subversiv al senzațiilor. Emoția-condiția limbajului

Psihanaliza simțurilor a fost întemeiată pe enigma corpurilor, a motricității și mișcării simbolice, apoi s-a îndepărtat nepermis de mult de aceasta. Tolstoi afirma în jurnalul ultimilor

ani (29 octombrie) că „simțul de bază este cel tactil, văzul, auzul, mirosul, gustul îi sunt subordonate“ și lua în răs seriozitatea materialiştilor care încercau să judece lumea, viața însăși prin termenii corporali legând-o de ceea ce ni se prezintă ca trup: „Am cinci simțuri: văzul, auzul, mirosul, gustul, pipăitul. Bun. Lumea e condiționată de acest simț fundamental al pipăitului, comun tuturor oamenilor și tuturor ființelor. Bun. Eu, ca om, testez simțul văzului, auzului, dar asta nu e tot, pot să mă întreb ce simt acum prin văz, pipăit, miros sau gust? În plus, pot testa simțul însuși în conștiința acestui simț, adică pot transfera conștiința asupra unui simț sau altuia. Mai mult, gândesc, pot să mă întreb, la ce mă gândesc? Cine este cel care are conștiință și întreabă? Nu e un simț, și nu e o idee, e conștiința vieții. Dar pot să mă întreb ce este conștiința? Și să am conștiința conștiinței? Nu. Prin urmare asta e temeiul a ceea ce numim viață. Iar viața ce e? Ce numim viață, deși se leagă de ceea ce ni se prezintă ca trup, nu poate fi explicată nicidecum în termeni corporali“³¹. Papadat Bengescu mărturisea: „Ce scriu, ce cuget nu e în principal idei și sentimente, ci senzația lor, de aici chinul, dorința de a reda nu descrierea senzației, ci senzația însăși“³². Și ea, ca Wagner, credea că principalul scop al artei este să împărtășească simțurilor tot ce are de spus, folosindu-se de tehnica motivelor structurale sugestive, transformând opera în aluzii, introspecții și dezvăluiri psihice.

Noutatea ideii corporale la Hortensia Papadat Bengescu o surprinde cel mai bine Gh. Crăciun: „De ce obsesia asta a literaturii de a reda senzația însăși cum își propunea undeva Hortensia Papadat Bengescu? De ce dorința de a te întoarce în locul unde ai plecat, la trup? Pur și simplu pentru a arăta că limbajul poate să înlocuiască trupul? Omul nu-și poate suporta singurătatea conștientă a propriei prezențe în lume. Cred că asta e explicația. Literatura nu e o formă de cunoaștere, ci una de recunoaștere. Prin ea ne recunoaștem pe noi ca indivizi, prin ea recunoaștem o lume care ajunge la noi prin simțuri și gândire. Or, aceste procese, percepția și inteligența nu lasă urme, nu poartă cu ele semne exterioare. Ele nu au nevoie de propria lor adevărire. Scrisul le poate adevăra“³³.

Când ne naștem, ne aflăm în afara fonemului și mascăm golul cu țipete, ca manifestare fiziologică a suferinței la senzația de foame. Apoi, paradoxal, prima afirmație în calitate de sugari, este negație (întoarcerea capului la refuzul hranei), apoi vine necesitatea umplerii acestui gol prin cuvinte „prima paradigmă a introiecției“³⁴. Așadar, senzorialul se află sub primatul limbajului și se decodifică printr-un limbaj afectiv (mamă-copil); primul pas al gândirii este gânditul cu gura, căci în gură „se articulează cuvintele gustului cu gustul cuvintelor“³⁵. Și astfel, sub primatul discursului adult, se decodifică lumea senzorială infantilă, fiind vorba de o deturnare senzorială, orice senzație transmisă creierului devine percepție sub influență. Numeroși clinicieni au stabilit deja că orice percepție presupune a percepția, primele percepții din viața noastră sunt referitoare la celălalt. Piera Auglanier, Stern și Spitz precizează că „percepția se învață, se coordonează, se integrează, se sintetizează datorită fluxurilor și refluxurilor neîncetate și inconsistente ale relațiilor obiectuale cu celălalt, îndeosebi cu mama“³⁶. De aceea, uneori, distorsiunea dintre corporal și psihic face ca psihosoma să se revolte din nostalgia unui vis al unității. Apare astfel „negarea, care nu este o recunoaștere-acceptare a refulării“³⁷. Problema nu se mai pune dacă ceva percept trebuie admis sau nu în Eu, ci dacă

³¹ Lev Tolstoi, *Despre Dumnezeu și om*, din jurnalul ultimilor ani (1907-1910), Ed Humanitas, Buc, 2001, p. 164-165;

³² *Scrisori către Ibrăileanu*, p. 45-46, ediție îngrijită de M.Bordeianu, Gr.Botez, I.Lăzărescu, Dan Mănuță și Al.Teodorescu, cu prefață de Al.Dima și N.I.Popa, E.P.L., București, 1966, scrisoare din 10 octombrie 1914;

³³ Gh. Crăciun, *Trupul știe mai mult. Fals jurnal la Puppa Russa 1993-2000*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2006, p. 96;

³⁴ N. Abraham, M. Torok, *Deuil ou melancolie. Introjecter- incorporer*, în *L'Ecorce et le Noyau*, Paris, Aubier-Flammarion, 1978, în Gisele Harrus-Revidi, *Psihanaliza simțurilor*, Editions, Payot & Rivages, Paris, 2000 trad. Nicolae Baltă, Ed. Trei, București, 2008, p. 37;

³⁵ Gisele Harrus-Revidi, *op.cit.*, p. 37;

³⁶ R. Spitz, *De la naissances a la parole*, Paris, PUF, 1968, în Gisele Harrus-Revidi, *op. cit.* p. 86;

³⁷ S. Freud, *La Negation 1925 in Resultats, idees, problemes*, Paris, 1985, în Gisele Harrus-Revidi, *op. cit.*, p. 43;

reprezentarea poate fi găsită în percepția realității și se va căuta cineva din afară, un substituent care să confirme realitatea percepției.

Doctorul Walter este așezat în tipare de către Aimée, după un scurt intermezzo senzitiv (acele aventuri epidermice cu Salema, Lenora și Hilda): „Temperamentul lui cerebral suporta anevoie intervențiile rare ale senzației, care erau pentru el un *malaise*. Invazia senzației în armătura ideilor era ca o ciocnire, ca un circuit. Aimée reușise, prin neprevăzutul acelei scene, să-i dea o comoție din cele mari”³⁸. În alt fel reacționează Lenora la abținerea senzorială, își dorește durerea, care-i este refuzată de doctorul Walter, și el bolnav. Cancerul ei uterin poate fi pus psihologic în directă legătură cu frustrarea erotic-existențială, așa cum doar nimfomana Madona, în *Rădăcini*, va mai pătimi de această neputință, dar în mod isteric, viu. „Oprită astfel de la ravagii violente, distrugerea se făcea latent, chinurile erau suprimate, dar le înlocuia o dispoziție morbidă care încarcera tot organismul. Trupul acela condamnat nu simțea altfel nici energiile unor dureri care-l puteau ușura prin moarte și nici nădejdea unei vindecări. Peripețiile luptei dintre organism și flagel erau împiedicate, puterile de atac erau reduse la neputință, cele de rezistență însă nu existau nici ele”³⁹.

a) Olfacția

Mirosul era, până la sfârșitul secolului al XVIII-lea, o caracteristică a forței vitale a materiei, iar oamenii se împăcau bine cu propriile mirosuri corporale. De fapt, mefitismul este o străveche parte a teoriei medicale care permitea stabilirea diagnosticului după variații ale mirosului la diferite vârste, organe, umori. Bolile în sine, mai ales speciile morbide, erau repertoriate până la începutul secolului al XIX-lea după un bilanț/calcul olfactiv, astfel că mirosul bolnavului permitea medicului „să pună diagnosticul și prognosticul”⁴⁰. Indivizii acelor epoci își asumau intersecțiile odorante, calitățile intrinseci ale mirosurilor proveneau dintr-o codificare strict prestabilită, care pe medic îl introducea în patologia pacientului, iar pentru subiect ea nu căpăta interes decât ca patologie a perversiunii. Freud consideră diminuarea olfacției drept factorul fondator al grupului social și al civilizației prin importanța dată percepțiilor vizuale. „Odată cu deprecierea percepțiilor olfactive, ... a dus la preponderența percepțiilor vizuale... la continuitatea excitației sexuale, la întemeierea familiei și, în acest fel, la pragul civilizației umane”⁴¹. Pudicul secol XIX va considera olfacția o deviație sexuală, fetișism, mirosurile corporale fiind considerate perverse.

În literatură, însă, Rabelais, Balzac, Zola, Dali se foloseau de aceste percepții pentru a integra personajele într-un grup social, „mirosul nu era numai boala, ci și locul unde se încheia tragismul vieții – spitalul”⁴², mirosul săracilor, mirosul de murdărie, constituia prin însăși prezența sa grupul social (ca și în poemul lui Arthur Rimbaud *Les pauvres a l'église*). Există un miros al angoasei, al fricii, un erotism olfactiv, un miros ereditar, un fel de a-și marca corpul, un refuz inconștient al libidoului, o protecție, un semn corporal care modulează și completează sensul discursului, mirosul este dragoste, este ură, toate acestea neputând fi ignorate. A-ți iubi corpul înseamnă a-ți iubi mirosul, de aici până la narcisism și perversiune, linia de demarcație e foarte subțire, deoarece „mirosul este incestul”⁴³. Este valabil și pentru cei care se maschează în spatele unui parfum puternic. Narcisismul avându-și rădăcinile în inconștientul cel mai îndepărtat, folosirea unui „parfum care are corp le conferă deseori un corp celor care nu îl au”⁴⁴. Deși deseori negat, mirosul este, în mod inconștient, cel mai puternic în comunicarea umană, nicio relație nu este posibilă când există refuzul mirosului celuilalt. Cel mai mare dezacord al

³⁸ Hortensia Papadat Bengescu, *Drumul ascuns*, ed. îngrijită de Gh. Radu, Ed. pentru Literatură, București, 1966, p. 55-56;

³⁹ Hortensia Papadat Bengescu, *Drumul ascuns*... Gh. Radu, ed. cit., p. 229;

⁴⁰ A. Corbin, *Le miasme et la Jonquille*, Paris, Aubier, 1982, în Gisele Harrus-Revidi, *op. cit.*, p. 55;

⁴¹ S. Freud, *Malaise dans la civilisation*, 1930, Paris, PUF, 1971, nota 1, p. 50;

⁴² Michel Foucault, *Maissance de la clinique*, Paris, PUF, 1963, în Gisele Harrus, *op. cit.*, p. 56;

⁴³ F. Dolto, *Fragrances în Sorcieres nr. 5*, Ed Albatros, în Gisele Harrus-Revidi, *op. cit.*, p. 58;

⁴⁴ Idem, p. 64;

psihanalizei, dintre Freud și Fliess, a pornit tot de la nas. „Mirosul este argumentul curent al tuturor formelor de rasism, al tuturor xenofobiilor, mirosul este Celălalt, Inamicul, Străinul”⁴⁵, percepția olfactivă este cea mai violentă, poate de aceea ea a fost înlocuită în era noastră cu audio-vizualul. Să nu oitem nici celebra carte *Arta de a trage părțiuri* a lui Salvador Dali, care urmărește istoricul flatulației, analizează, clasifică și dă exemple concrete de texte care au fost inspirate de simțul olfactiv, începând cu Horațiu.

b) Vizualul narcisist și cromatica. Viziune și gândire. Imaginea de sine

Tema frumuseții și a reflexiei în oglindă, discursul senzorial preponderent sau în întregime vizual (ca în cazul personajului Coca-Aimée, conștientă de propria frumusețe și tocmai de aceea tinzând să se supraevalueze) este, după cum s-a arătat anterior, legat de narcisism și avatarurile lui sau de conceptul de imagine a corpului, care-și are rădăcinile în copilărie. Pentru copil, faptul de a fi frumos este produsul unui discurs pozitiv despre corpul său, pentru ca apoi grupul relațiilor și reprezentarea socială pe care o vehiculează să nu modifice decât aspectul conștient al imaginii de sine, realitatea fiind, așadar, o opțiune a conștientului. „Realitatea este cea care în psihic funcționează ca un corp străin, adică realitatea inconștientului, în măsura în care nu poți spune despre ea altceva decât: e un corp străin”⁴⁶. Persoanele care se supraevaluează simt, prin nevoia de seducție, să infirme discursul părintesc, părăsind locurile familiale și căutând alte realități în care să testeze coerența percepției pe care o au ceilalți despre ei, umilindu-i constant cu ieșiri violente și despărțire.

c) Tactilul sau sensibilitatea corporală

Când între procesul-psihic și limbajul corporal nu există diferențe, vorbim de o insesibilitate morală față de lume, corpul devine propriul limbaj și atât de tare se fortifică acest refuz, încât nici boala nu se mai instalează ca să-i redea corpului sensibilitatea. Limbajul este corp subtil, cuvintele sunt luate din toate imaginile corporale, în lipsa acestuia, el va trece simbolic în materialitatea corporală. Pentru un scriitor preocupat de „ereziiile spontaneității senzoriale”⁴⁷ este important să descopere formula după care să poată exprima cât mai fidel simultaneitatea senzorială a trupului în liniaritatea textului literar. Este acea metaforă a „Corpului fără organe” teoretizată de Gilles Deleuze și Guattari în *Mille plateaux*, și celebrul lor îndemn: „Descoperiți-vă trupul fără organe. Descoperiți un mod de a-l construi”. Carmen Mușat asemuiește această teorie rizomică a corporalității în același timp materiale și lipsite de materialitate organică a corpului fizic, o asemuiește cu ceea ce fac prozatorii postmoderni în romanele lor, o ficțiune autogenerativă, „textul ca trup și trupul ca text”⁴⁸.

Senzorialul se află, așadar, sub primatul limbajului și se decodifică printr-unul afectiv, emoția fiind, de fapt, o condiție a limbajului, a noționalității. Condițiile imaginației sunt tot afectivitatea și emotivitatea. Când e ceva diacronic. Vorbind, nu avem însă numai o emoție, poate să fie și un sentiment, dacă, după un timp, ne amintim de cineva anume. *Sentimentul este istoria unei emoții*, este o emoție dezvoltată diacronic, în timp, durabilă și axată pe un obiect. Pentru că, altfel, dacă avem o emoție și nu o asociem cu nimic, aceasta nu are expresie și n-are verbalizare. Cel mai bine explică acest fenomen doctorul psiholog Aurel Romilă într-un interviu în *Dilema veche*. „Imaginația nu este totul la om, ci numai o funcție, care nu e vitală, așa cum este cunoașterea, dar a existat dintotdeauna. Cel mai bine este să ai un amestec între rațional și imaginarul care exprimă afectivul și inconștientul unui om. Dacă doi poeți nu seamănă, asta nu se întâmplă numai pentru că Nichita Stănescu are cuvintele lui și altul are

⁴⁵Idem, p. 68;

⁴⁶ J. Laplanche, *La transcendance du transfert*, în *Psychanalyse a l'Université*, vol 9, nr 35, iunie 1984, în Gisele Harrus-Revidi, op. cit., p. 187;

⁴⁷ Elena Cristea Ștefărcă, *Scripta (i)manent*, în *Trup și literă*, ed. cit, p. 225

⁴⁸ Carmen Mușat, *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*, Cartea Românească, București, 2008, p. 170-171;

altceva. Diferența este mult mai profundă, este legată de inconștientul lor, de tendințele lor cele mai adânci. Acestea diferă. În orice caz, creatorul nu se mai simte bine în real, el trebuie să creeze ceva în imaginar. Acolo își găsește ființa și libertatea. Ca să ajungi la imaginație, ești evoluat, ai propriul limbaj, bine articulat. Fără limbaj nu se poate. Prima noțiune în sistemul psihicului este reactivitatea. Simțim, cu toate simțurile. A doua noțiune este să fii impresionat. Ai atunci o emoție, care poate să fie pozitivă sau negativă. Există ceva, însă, pe care nici o disciplină nu o știe, care nu este foarte logică, dar care a devenit un fel de filozofie a lui Hegel: în *Povestiri despre om*, așa cum le-a conceput Noica despre fenomenologia lui Hegel, el a trecut de la emoție, prin toate treptele, până la spirit. După emoție, se face deodată un salt. Și în psihologie, și în filozofie, este admis ceea ce altădată se numea *saltul dialectic*. Unul dintre ele este de la emoție la limbaj, apoi la limbajul noțional, la gândire, la imaginație. Când faci dezvoltarea omului și ontogenia, pornind de la emoție, ajungi în mod natural la gândire. Nu se poate concepe așa ceva fără o bază emoțională. Voința, scopurile sunt pornite din impulsuri emoționale, pe care marii teoreticieni le-au redus. De pildă, Freud le-a redus la libido. Alții vorbesc despre energie. Nu e de discutat, însă, în afara emoției. De altfel, prima oară când am citit, am fost nedumerit să găsesc la Heidegger un prim capitol despre dispoziție⁴⁹.

Nu suntem deloc surprinși să întâlnim termenii de specialitate ai senzorialității în scrierile Hortensiei Papadat Bengescu, cu o rigoare și exactitate tipică. Nimeni n-a descris în românește mai adânc simțămintele așa cum a făcut-o Hortensia Papadat Bengescu. Poate de aceea primul *diagnostic* ce i s-a dat pentru perioada de început a literaturii ei a fost cea de scriitură feminină și chiar feministă, greșit înțeleasă. Ea a dovedit doar că senzorialul se află sub primatul limbajului care, odată decodificat duce la acest gen de deturnare, numită senzorial. Ea a fost doar preocupată de limbajul ca orice corpus sensibil și i-a relevat această spontaneitate senzorială intrinsecă ce duce uneori la erezie.

Bibliografie:

1. **Abraham, N., Torok, M.,** *Deuil ou melancolie. Introjecter- incorporer*, în *L'Ecorce et le Noyau*, Paris, Aubier-Flammarion, 1978;
2. **Bachelard, Gaston,** *La poetique de l'espace*, Presse Universitaire de France, Paris, 2007;
3. **Baudrillard, Jean,** *La sphere enchantee de l'intime*, în *Autrement* nr. 81, 1986;
4. **Bodiu, Andrei, Georgeta Moarcăș,** *Trupul și litera. Explorări critice în biografia și opera lui Gh. Crăciun*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2012;
5. **Ciocârlie, Corina** *Femei în fața oglinzii*, Ed. Echinoux, Cluj-Napoca, 1998;
6. **Corbin, A.,** *Le miasme et la Jonquille*, Paris, Aubier, 1982;
7. **Crăciun, Gh.,** *Trupul știe mai mult. Fals jurnal la Puppa Russa 1993-2000*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2006;
8. **Crohmălniceanu, Ovid. S.,** *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Cartea Românească, București, 1984;
9. **Damasio, Antonio R,** *Eroarea lui Descartes. Emoțiile și creierul uman*, trad. Irina Tănăsescu, Ed. Humanitas, București, 2004;
10. **Dumitriu, Dana,** *Ambasadorii sau despre realismul psihologic*, Ed. Cartea Românească, București, 1976;
11. **Foucault, Michel,** *Maissance de la clinique*, Paris, PUF, 1963;
12. **Freud, Sigmund,** *La Negation 1925 in Resultats, idees, problemes*, Paris, 1985;
13. **Freud, Sigmund,** *Malaise dans la civilisation*, 1930, Paris, PUF, 1971, nota 1;
14. **Harrus Revidi, Gisele,** *Psihologia simțurilor*, trad. Nicolae Baltă, Ed. Trei, București, 2008;
15. **Jung, C.G.,** *Opere complete I. Arhetipurile și inconștientul colectiv*, Ed. Trei, București, 2003;

⁴⁹ <http://dilemaveche.ro/sectiune/societate/articol/emotia-este-o-conditie-a-limbajului-interviu-cu-prof-dr-aurel-romila>

16. **Laplanche, J.**, *La transcendance du transfert*, în *Psychanalyse a l'Universite*, vol 9, nr 35, iunie 1984;
17. **Lopez Ibor, Juan Jose**, *El descubrimiento de la intimidad y otros ensayos*, Coleccion Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1952;
18. **Manolescu, Nicolae**, *Arca lui Noe*, vol. II, Ed. Minerva, București, 1981;
19. **Muller, Herta** *Caiet. H. M. la București*, 27-28 sept. 2010, Ed. Humanitas Fiction și Centrul de carte germană, 2010;
20. **Merleau-Ponty, M.**, *Signes*, Gallimard, Paris, 2001;
21. **Mușat, Carmen**, *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*, Cartea Românească, București, 2008;
22. **Necula, Valentin (Dr. St. Med Vet)**, *Analiza senzorială a alimentelor, notă de curs*, Univ Transilvania din Brasov, Facultatea de alimentare și turism, Brasov, 2010.
23. **Nietzsche, Friedrich**, *Așa grăit-a Zarathustra. O carte pentru toți și nici unul*, trad. Șt. A. Doinaș, Ed. Humanitas, București, 1994;
24. **Papadat Bengescu, Hortensia** *Fecioarele despletite*, ed. îngrijită de Gh. Radu, prefață de Eugenia Tudor, Ed. pt. Lit., București, 1966;
25. **Papadat Bengescu, Hortensia**, *Opere*, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, ediție, note și comentarii de Gabriela Omăt, studiu introductiv de Eugen Simion, București, 2012;
26. **Richir, Marc**, *Le corps. Essai sur l'interiorite*, Hatier (Optiques Philosophie), Paris, 1993;
27. *Scrisori către Ibrăileanu*, scrisoare din 10 octombrie 1914, ediție îngrijită de M.Bordeianu, Gr.Botez, I.Lăzărescu, Dan Mănucă și Al.Teodorescu, cu prefață de Al. Dima și N.I. Popa, E.P.L., București, 1966;
28. **Sora, Simona**, *Regăsirea intimității*, Ed. Cartea Românească, București, 2008;
29. **Spitz, R.**, *De la naissance a la parole*, Paris, PUF, 1968;
30. **Stanciu Vraja, Mihaela**, *Hortensia Papadat Bengescu în oglinda prozei de tinerețe*, Ed. Pro Universitaria, București, 2015;
31. **Tolstoi, Lev**, *Despre Dumnezeu și om*, din jurnalul ultimilor ani (1907-1910), Ed. Humanitas, București, 2001;
32. **Vianu, Tudor**, *Hortensia Papadat Bengescu*, Sburătorul, an II, nr. 23, 30 oct. 1920, în *Scriitori români ai sec. XX*, Ed. Minerva, București, 1979;
33. **Vianu, Tudor**, *Arta prozatorilor români*, vol II, E.P.L., București, 1966;
34. **William James**, *The Priciples of Psychology*, Harvard University Press, Cambridge, 1981;
35. **Zaharia Filipaș, Elena**, *Studii de literatură feminină*, Paideia, București, 2004.

INFORMATION INSTRUMENTS IN THE ARCHIVE. THE ARCHIVE CATALOGUE

Diana Maria Dăian

PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: The archivistic catalogue represents a complex paper and at the same time an informational tool that allows a well-defined systematization of the funds and collections which are a component part of the archive, facilitating the access to the documents as well as their use within ulterior researches. Along with the other informational tools, the archivistic catalogue aims to be a good starting point for using the archives, its modality of constitution meeting both the exigences of the researchers as well as the interests of the large public. Adopting an unitary work system through the careful study of the documents and the selection of the pieces of information included is meant to guarantee the accuracy of the archivistic catalogue and to emphasize the scientific value of such a work.

Keywords: archives, informational tools, documents' catalogue, scientific apparatus, funds' systematization

Noţiunea de "arhivă" desemnează în sens larg atât spaţiul de depozitare propriu-zis al documentelor, cât şi totalitatea înscrisurilor ce se păstrează într-un anumit loc. *Stricto sensu*, arhiva reprezintă adunarea ordonată într-un spaţiu special amenajat a oricărui tip de înscrisuri pe material subiacent (papyrus, pergament, hârtie), care rezultă din activitatea instituţiilor sau indivizilor şi care sunt păstrate cu scopul de a face cunoscute evoluţiile materiale şi spirituale atât ale creatorilor, cât şi ale societăţii contemporane lor¹.

Arhivele nu constituie nicidecum simple depozite de documente, ci ele reprezintă şi spaţii destinate cercetării ştiinţifice şi popularizării materialului documentar publicului larg; astfel, pe lângă atribuţia lor principală de a prelua, păstra, prelucra şi valorifica din punct de vedere ştiinţific documentele relative la istoria şi cultura naţională, instituţia Arhivelor mai are şi menirea de a pune la dispoziţia solicitanţilor documentele care privesc interesele acestora². În general se porneşte de la premisa că orice document a fost elaborat dintr-o necesitate practică de natură politică, juridică, administrativă, financiară, comercială sau culturală, prin urmare este normal ca arhivele, instituţii păstrătoare de documente, să pună la îndemâna solicitanţilor materialele necesare. Aceste idei sunt validate o dată în plus de Legea Arhivelor Naţionale din

¹ Aurelian Sacerdoţeanu, *Arhivistica*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1971, p. 12; vezi şi Marin Radu Mocanu, *Arhivele şi cultura*, Editura Ministerului de Interne, Bucureşti, 1998, p. 3.

² Alexandru Duţă, „Arhivele în slujba publicului”, în *Revista Arhivelor (în continuare RA)*, nr. 4, Bucureşti, 1991, p. 543; Tudor Răţoi, „Activitatea arhivistică din România între cantitate şi calitate”, în *RA*, Bucureşti, 2006, p. 11.

2 aprilie 1996, printre atribuțiile instituției Arhivelor numărându-se și elaborarea și editarea “Revistei Arhivelor”, dar și a altor publicații de specialitate, “*destinate informării și sprijinirii cercetării științifice, precum și punerii în valoare a documentelor care fac parte din Fondul Arhivistic Național al României*”³.

Cum se poate realiza însă informarea și susținerea cercetării științifice în arhive, dar mai ales prin ce mijloace se facilitează accesul cercetătorilor, dar și al publicului larg la documentele ce intră în componența fondurilor și a colecțiilor arhivistice?

“Sistematizarea depozitelor/fondurilor”⁴ ce alcătuiesc arhivele și, implicit, facilitarea accesului la documente este asigurată de existența instrumentelor de informare, dintre care amintim *inventarul arhivistic, catalogul arhivistic, indicii, dicționarele, albumul de documente, respectiv volumele de documente*.

Potrivit definiției date de Adina Berciu-Drăghicescu, catalogul arhivistic constituie o lucrare complexă ce pune la dispoziția cercetătorului pentru o anumită problemă totalitatea informațiilor conținute de fondurile/colecțiile unui sau mai multor depozite de arhivă⁵. Catalogul arhivistic se deosebește clar de inventar, oferind o descriere mult mai detaliată a pieselor componente⁶.

În ceea ce privește modalitatea de întocmire a acestui instrument de informare arhivistică, se observă faptul că nu există un model ce trebuie urmat întocmai, rămânând la latitudinea compilatorului său. Drept urmare, alcătuitorul unui catalog arhivistic poate opta pentru *criteriul extern* (pergament, sul, plan) sau *intern* (hrisov, zapis, chitanță), pentru *criteriul cronologic, topografic* sau *onomastic*, respectiv pentru *formule juridice* sau *de altă factură*⁷. Adoptarea unui sistem de lucru unitar, prin studierea atentă a documentelor și selectarea informațiilor cuprinse este însă în măsură să garanteze coerența, acuratețea catalogului arhivistic și să sublinieze valoarea științifică a unui astfel de demers.

Referitor la structura acestui instrument de informare, se poate remarca existența a două părți: **catalogul documentelor și aparatul științific**.

Catalogul documentelor presupune prezentarea în ordine cronologică a documentelor, în urma analizei fiecărui document extrăgându-se informațiile pe care le conține⁸. Fișarea documentelor este sinonimă cu trecerea în revistă a următoarelor elemente: *data* și *locul* în care a fost emis actul (lipsa acestuia este marcată de formula *f. l.*). Cercetarea provenienței documentului (zapis, chitanță, alegere) este motivată de posibilitatea determinării locului de emitere și, implicit, a măririi valorii istorice a actului respectiv, locul dedus fiind marcat prin paranteze⁹. Fișa documentului se completează prin adăugarea *titlului* (hrisov, carte, poruncă) extras din el însuși sau compus, urmat în paranteză de forma exactă din original atunci când este într-o altă limbă¹⁰. Este interesantă relația ce poate fi stabilită între titlul unui document și

³ Corneliu-Mihail Lungu, *Legislație arhivistică românească*, Editura Fundației România de Măine, București, 2008, p. 90.

⁴ Bogdan-Florin Popovici, “Despre arhivistica românească, privind spre viitor”, în *RA*, vol. LXXXVI, nr. 1, 2009, p. 321.

⁵ Adina Berciu-Drăghicescu, *Arhivistica*, Editura Universității, București, 1997, p. 22.

⁶ “Să se țină seama că scopul unei liste de regeste (Regestenliste) este deosebit de acela al unui inventar; această deosebire trebuie să apară evidentă din descrierea pieselor. Într-o listă de regeste descrierea trebuie să arate fapta care este semnalată în piesa descrisă”, Aurelian Sacerdoțeanu, *Instrucțiuni arhivistice*, Biblioteca Arhivelor Statului, București, 1948, p. 38.

⁷ *Ibidem*, p. 39.

⁸ Adina Berciu-Drăghicescu, *op. cit.*, p. 23.

⁹ Aurelian Sacerdoțeanu, *op. cit.*, p. 39.

¹⁰ *Ibidem*.

instituția-emitentă; astfel, există cazuri în care într-un document figurează două titluri, ceea ce poate servi drept indiciu pentru nesiguranța sau imprecizia acelei instituții. În continuare fișa trebuia să conțină informații despre *emitent* (autor) și despre *destinatar*, cu toate elementele lor specifice (nume, titlu, calitate, funcție). Nu este necesară însă reproducerea integrală a titlului domnesc atâta timp cât în introducere au fost determinate formulele utilizate într-o anumită cancelarie¹¹. Totodată, fișa documentului trebuie să cuprindă un *rezumat* din care să nu fie omise topicele și onomasticele esențiale; prin aceasta nu se înțelege o redare a tuturor onomasticelor ce se regăsesc în cuprinsul unui document, ci mai degrabă menționarea instituțiilor, a categoriilor sociale, a realităților politice, juridice sau economice ilustrate prin intermediul acelor elemente¹². Astfel, rezumatul trebuie să surprindă *obiectul actului* (donație, vânzare, cumpărare, schimb, testament, moștenire), *instituțiile* sau *elementele mai importante, sumele de bani, clauzele și martorii*¹³. Includerea *semnelor de validare* (monogram, pecete, semnături) enunțate în act și *a persoanei însărcinate cu elaborarea lui* este menită să aducă o contribuție relevantă pentru istoria cancelariei respective¹⁴.

După cum se poate observa, fișarea unui document presupune o descriere tehnică, scurtă, dar completă a acestuia. Elementelor menționate în paragraful anterior se adaugă *descrierea pe scurt a documentului* (orig., copie, fotogr. etc.; latin, slav, grec etc.) cu precizarea *dimensiunii* actului analizat, redată în centimetri sub forma *IxL*, în sensul paginei; *notele tergale* ca și *însemnările de cancelarie* care n-au intrat în rezumat trebuie reproduse în întregime¹⁵.

În final, fișa este completată prin menționarea *depozitului și a cotei*, respectiv a *literaturii documentului*. Compilatorul nu trebuie să se rezume doar la indicarea originalului, ci este de datoria lui să arate toate copiile, traduceri, rezumate și mențiunile păstrate în arhive sub diverse forme (foi volante, manuscrise, texte, liste, inventare vechi)¹⁶. În aceeași ordine de idei, literatura actului trebuie să includă nu doar edițiile integrale sau fragmentare anterioare, ci și studiile care au valorificat documentul respectiv¹⁷.

În general, compilatorii optează pentru dispunerea informațiilor amintite în paragrafele anterioare în trei alineate distincte: primul care cuprinde *data, locul, titlul, emitentul, destinatarul, cuprinsul documentului și descrierea sa*, al doilea conținând *depozitul și cota*, respectiv al treilea ce include *bibliografia/literatura actului*.

A doua parte a catalogului arhivistic constă în întocmirea **aparaturii științifice**, cuprinzând *introducerea, lista de documente cu date rectificate, tabelul de corespondență pe fonduri și colecții, falsuri și documente îndoielnice, lista de instituții*, respectiv *indicele onomastic și toponimic*¹⁸.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*, p. 43.

¹⁴ *Ibidem*, p. 40.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Adina Berciu-Drăghicescu, *op. cit.*, p. 23.

Un model de întocmire a acestui instrument de informare în arhivă îl constituie **Catalogul documentelor Țării Românești (1657-1659), volumul IX**. *Prefața lucrării* (pp. 3-12) cuprinde informații referitoare la specificul documentelor analizate, locul de proveniență, metoda de lucru pentru care se optează, dar și la scopul și utilitatea cercetării. Astfel, în alcătuirea prezentului volum intră regeștele a 847 de documente din perioada 1657-1659, care

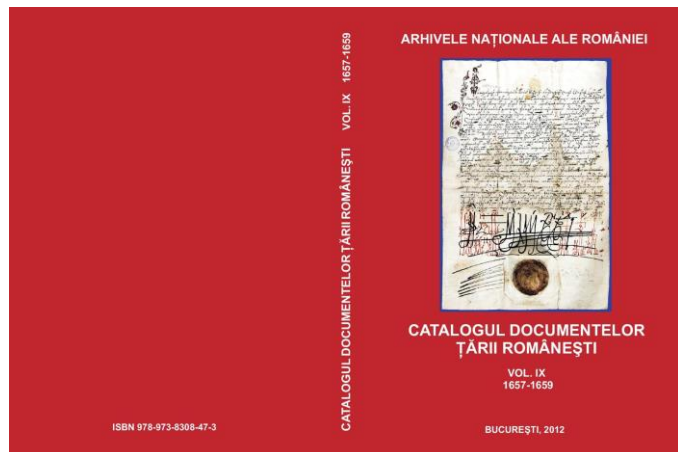


Fig. 1

se află în depozitele Arhivelor contopirii unui număr mult mai mare

de forme sub care acestea s-au păstrat de-a lungul timpului: originale, copii, traduceri, regește, rezumate, mențiuni¹⁹. Clasificarea documentelor ce fac obiectul volumului de față relevă un număr de 583 de originale (560 în limba română, 18 în slavonă, 3 în maghiară, unul în latină, respectiv unul în greacă), patru microfilme de pe originale, o fotografie de pe original, restul fiind copii, fotocopii și traduceri²⁰. O analiză a actelor după criteriul extern pune în evidență faptul că din cele 583 de documente originale, 24 au fost redactate pe pergament, dintre care unul este un zăpis din 25 f.l. 1657, celelalte fiind emise de către cancelariile domnitorilor²¹. Volumul IX al Catalogului însumează documente ce intră în componența fondurilor și colecțiilor arhivistice ale Arhivelor Naționale- Biroul Arhive Medievale, Fonduri Personale și Colecții ale Serviciilor Județene din Bistrița-Năsăud, Brașov, Dolj, Gorj, Prahova și Vâlcea și care acoperă perioada anilor 1657-1659 (în Țara Românească perioada amintită corespunde sfârșitului de domnie a lui Constantin Șerban, domniei lui Mihnea al III-lea Radu și venirii pe tron a lui Grigore Ghica)²².

De ce este necesară apariția unei asemenea lucrări? Dar mai ales care este utilitatea și aplicabilitatea sa în domeniul cercetărilor istorice contemporane? Referindu-ne strict la tematica și conținutul volumului, documentele selectate sunt în măsură să furnizeze informații importante pentru reconstituirea și reevaluarea situației interne a Țării Românești la jumătatea secolului al XVII-lea. Ele pot fi considerate o sursă relevantă pentru istoria social-economică, reflectând aspecte legate de problema proprietății, de fiscalitate și de raporturile sociale. În același timp, analiza acestor documente stă la baza istoriei instituționale și militare, datele conținute făcând trimitere la activitatea juridică, raportul dintre lege și judecată la cumpăna dintre Evul Mediu și modernitate, dar și la organizarea militară. În final, textele cuprinse în volum constituie un bun punct de plecare în studierea istoriei bisericești, punându-se problema lăcașurilor de cult, a relației dintre instituția Domniei și bisericile, respectiv mănăstirile de pe

¹⁹ *Catalogul Documentelor Țării Românești (1657-1659)*, vol. IX, Arhivele Naționale ale României, București, 2012, p. 3, <http://www.arhivelenationale.ro/images/custom/image/serban/catalogul%20documentelor%20TR/02%20Cuvant%20introduc%20tiv.pdf>, accesat la data de 10.01.2013, ora 10:45.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*, p. 4,

<http://www.arhivelenationale.ro/images/custom/image/serban/catalogul%20documentelor%20TR/02%20Cuvant%20introduc%20tiv.pdf>, accesat la data de 10.01.2013, ora 11:03.

teritoriul Țării, precum și a raportului dintre mănăstirile din țară și cele de la Locurile Sfinte. În ceea ce privește politica externă a Țării Românești la mijlocul veacului al XVII-lea, după “episodul” Matei Basarab sursele vorbesc despre importanța Transilvaniei în ecuația luptei antiotomane. Relațiile Țării Românești cu Transilvania nu se rezumă doar la soluționarea unor probleme de factură politică; dimpotrivă, atât domnii, cât și dregătorii țării întrețin o amplă corespondență cu cetatea Brașovului, ceea ce constituie un bun indiciu al intereselor economice, al schimbului de informații și al discutării problemelor curente²³.

La modul general vorbind, sfera informațională a documentelor volumului în cauză nu se rezumă la reconstituirea strictă a realităților istorice din Țara Românească în intervalul anilor 1657-1659. Analiza atentă a actelor aduce în discuție teme mai largi de interes, precum evoluția și consolidarea scrisului în limba română, aspecte probate de numărul tot mai mare de documente interne redactate în limba română fie de cancelariile domnești, fie de persoanele particulare²⁴. Totodată, istoria arhivelor dispune de informații relevante, actele făcând adesea referire la vitregiile la care a fost supus tezaurul documentar (cărți și zapise “pierite”, furate)²⁵. Volumul își dovedește o dată în plus utilitatea prin prisma consistentului material de studiu necesar în primul rând specialiștilor din domeniul istoriei și al științelor auxiliare ale istoriei (diplomatică, sigilografie, miniaturistică, cronologie, genealogie, onomastică și toponimie)²⁶.

O parte importantă este dedicată *literaturii documentelor* (pp. 15-21), autorii întocmind o listă bibliografică ce conține volume de studii, articole de specialitate, precum și rezultatele altor cercetări științifice individuale sau colective care au valorificat actele incluse în prezentul catalog.

Partea cea mai consistentă este dedicată *reproducerii documentelor* (pp. 23-454) din care au fost extrase principalele informații ce constituie fișele actelor în cauză (anexa 1). Aceasta este urmată de *lista scriitorilor de documente*-dieci, grămăticii, logofeți- (pp.455-461) (anexa 2), de *tabelul de corespondență pe fonduri și colecții* cu precizarea falsurilor și a documentelor îndoielnice (pp. 462-487) (anexa 3), respectiv de *indicele onomastic* (pp. 488-675) (anexa 4)²⁷.

În concluzie, catalogul arhivistic reprezintă o lucrare complexă și, implicit, un instrument de informare necesar în măsura în care permite o bună sistematizare a fondurilor și colecțiilor ce intră în componența arhivei, facilitând accesul la documente și prelucrarea acestora în cadrul cercetărilor ulterioare. Alături de celelalte instrumente de informare, catalogul arhivistic se dorește a fi un bun punct de plecare în valorizarea arhivelor, modalitatea

²³ *Ibidem*, p.9,

<http://www.arhivelenationale.ro/images/custom/image/serban/catalogul%20documentelor%20TR/02%20Cuvant%20introdusiv.pdf>, accesat la data de 12.01.2013, ora 13:23.

²⁴ *Ibidem*, p. 3,

<http://www.arhivelenationale.ro/images/custom/image/serban/catalogul%20documentelor%20TR/02%20Cuvant%20introdusiv.pdf>, accesat la data de 12.01.2013, ora 13:35.

²⁵ *Ibidem*, p. 8,

<http://www.arhivelenationale.ro/images/custom/image/serban/catalogul%20documentelor%20TR/02%20Cuvant%20introdusiv.pdf>, accesat la data de 12.01.2013, ora 14:20.

²⁶ *Ibidem*, p. 10,

<http://www.arhivelenationale.ro/images/custom/image/serban/catalogul%20documentelor%20TR/02%20Cuvant%20introdusiv.pdf>, accesat la data de 12.01.2013, ora 14:25.

²⁷ <http://www.arhivelenationale.ro/index.php?page=41&lan=0>, accesat la data de 12.01.2013, ora 15:00.

de întocmire a acestuia pliându-se deopotrivă pe exigențele cercetătorilor, dar venind în același timp și în întâmpinarea intereselor publicului larg.

Bibliografie:

Lucrări generale:

- Berciu-Drăghicescu, Adina, *Arhivistica*, București, 1997
- *Catalogul Documentelor Țării Românești (1657-1659)*, vol. IX, București, 2012
- Lungu, Corneliu-Mihail, *Legislație arhivistică românească*, București, 2008
- Mocanu, Marin Radu, *Arhivele și cultura*, București, 1998
- Sacerdoțeanu, Aurelian, *Arhivistica*, București, 1971
- Idem, *Instrucțiuni arhivistice*, București, 1948

Articole și studii de specialitate:

- Duță, Alexandru, “Arhivele în slujba publicului”, în *Revista Arhivelor (RA)*, București, 1991
- Popovici, Bogdan-Florin, “Despre arhivistica românească, privind spre viitor”, în *RA*, București, 2009
- Rățoi, Tudor, “Activitatea arhivistică din România între cantitate și calitate”, în *RA*, București, 2006

Site-uri:

- <http://www.arhivelenationale.ro/>

ANTON PANN BY LUCIAN BLAGA. POVESTEA VORBEI VS. CÂNTUL MUT

Lucian Vasile Bâgiu

Senior Lecturer, PhD, Lund University

Abstract: "Anton Pann" (1945), Lucian Blaga's last drama is highly autobiographical. When writing about the popular poet, musicologist and composer Anton Pann, about his love for life and his sacrifice for his literary work, Lucian Blaga is writing, more than ever, about himself. "The Story of the Word" is to be made up out of the people's proverbial sayings brought together by Anton Pann. The book becomes an artistic expression of the Romanian apriorism, of the ethnical genius in a balance realm. This is possible for the autochthonous "mioritic" space has preserved its connections to the magic even in the modern prosaism. The contacts with the age of the superstition, of the myth are not lost forever. The poet finds himself in a tragic state, caught between vow and denial. Just like Manole the Master Mason, he has both the awareness he is predestinated for the daimonic mission to create and the intuition he cannot dissociate the act of creation from the most specific feeling of human life, which is to be sacrificed, the love. On the night he creates "The Silent Song" the poet gives away everything for his work. The poet is anchored both in the near horizon and "beyond", bearing both the human bit and the daimonic predestination in his genius nature, leaving from history and making a halt, eternally, into the story.

Keywords: Anton Pann, The Story of the Word, The Silent Song, creation, artist, sacrifice, life, love.

Ultima dramă scrisă de Lucian Blaga a rămas nepublicată antum și de aici speculațiile că ar constitui doar un crochiu. Stângăciile stilistice și aspectul de produs literar nefinisat nu pot însă constitui un argument suficient pentru desconsiderarea unui manuscris redactat de autor într-o a doua variantă, gest care presupune măcar un minim de reflexie asupra actului de creație, asumat cu responsabilitate ca atare și nemodificat până la finele vieții, timp de șaisprezece ani. Drama blagiană a anului 1945 face notă discordantă dacă o raportăm la scriitura celorlalte opt piese, excepție *Daria*, și tocmai această excepție ne poate oferi perspectiva pertinentă. Observam în capitolul rezervat *Dariei* că autorul nu s-a delimitat de drama sa psihanalitică, altfel destul de derutantă, ba dimpotrivă, o considera chiar superioară piesei *Ivanca*. Dacă în *Daria* ceea ce surprinde neplăcut rămâne banalitatea aparentă a temei și artificiozitatea replicilor protagoniștilor, în *Anton Pann* subaprecierea e determinată de simplismul, aparent și amăgitor, al dezvoltării conflictului factologic și al replicilor ce-l susțin. Într-o oarecare măsură, cele două drame se aseamănă doar prin ceea ce le descalifică: absența dimensiunii esteticului. Observam că *Daria* poate fi revalorizată dacă ne oprim exclusiv asupra esenței ideatice. Tot

nucleul ideologic salvează și drama *Anton Pann*, în acest caz importanța ei constând și în valoarea autobiografică, întrucât Anton Pann se constituie în mod evident într-un „simbol poetic”¹, expresie a „geniului nostru etnic”². Și ca un posibil argument suplimentar pentru menținerea limbajului nestilizat, oferim o accepție a poeziei primitive: „poezia secolelor primitive era colectivă în sensul că poetul nu compunea pentru o clasă cu care n-are de a face, ci numai pentru «colectivitate». Trebuia ca în lucrarea sa el să țină seama de gusturile și preocupările acestei colectivități. Poezia primitivă era deci o poezie eminentemente socială.”³. Amintim cu își califica rapsodul Anton Pann culegerea de istorioare: „de la lume adunate și lumii iarăși date”. E foarte posibil ca dramaturgul Lucian Blaga să fi construit și să fi păstrat programat un limbaj simplist, folcloric, al creației sale culte, pentru a se menține cât mai aproape de spiritul popular, social al scriiturii lui Anton Pann. „În Anton Pann s-a încarnat întâia și ultima oară proverbul românesc: apariția lui e în felul său desăvârșită (...) nu s-a mai găsit un al doilea amator, care să trăiască în aceeași măsură proverbul, să aibă același tact, aceeași dragoste în întrebuintarea lui, ca Anton Pann”⁴. Însă drama lui Blaga se abate enorm de la datele biografice, și aceasta întrucât autorul urmărește exprimarea propriilor sale neliniști existențiale și ideatice prin intermediul unei ultime drame în care se regăsesc multe din amprente ale unui lung periplu anterior.

Prima dintre acestea este consacrarea eroului inițiat: „Vedeți voi raza asta, măi blajinilor? O poți pipăi ca o întrupare de sus! O poți prinde cu mâna!”. „Minunea” de lumină ce coboară este o expresie a perspectivei sofianice, fenomen ce poate fi conștientizat doar de cel inițiat în absolut, omul care se apleacă peste margine: „Te uitați cam ducăuș adineauri – până dincolo de pereți!”; „ai cam ieșit din matcă – de-o vreme”. Totodată Anton Pann este și determinat să devină parte din acest absolut, are intuiția că, mai devreme sau mai târziu, va purcede către calea supremă: „Anton Pann, te cheamă clopotele de la biserică!”; „zilele trec și nu mă-ndur să plec!”. Eroul trăiește un impas de moment, refuză să intre în legendă; asemănător indeciziei lui Avram Iancu de a porni în vreo direcție în crâșma lui Erji, Anton Pann adastă în crâșma Nușcăi, într-o zi de duminică. Precizarea duminicii devine importantă dacă ne vom referi la afirmațiile Moșului din *Arca lui Noe*: „omul e făptură de Duminică! Buruiană de sărbătoare! Cu omul începe altă poveste. El e făcut după chipul și asemănarea cuiva și e pus într-o slobozenie. Iar slobozenia încurcă multe socoteli”. Fiind duminică și „făptură de Duminică”, Anton Pann are la rândul-i „slobozenie”, adică liberul arbitru, frântura de umanitate din pricina căreia ezită să se angajeze definitiv în „Marea poveste” a vorbei.

Crâșma Nușcăi, numită „La Povestea vorbei”, reprezintă spațiul magic specific dramaturgiei blagiene, asemănătoare în acest sens „cetății de hotar” din *Cruciada copiilor* sau *Apusenilor* din *Avram Iancu* ori morii lui Noe din *Arca lui Noe*. Apartenența crâșmei la magic e sugerată de însăși denumirea sa care include afirmarea accesului la poveste. Însă magicul se complică în momentul în care se referă la logos: „Povestea vorbei” presupune proiectarea în mitologia originară, generatoare de ontologie prin logos, cei care adastă în crâșmă viețuiesc nemijlocit în sacral și primordial. Cea care o patronează, Nușca, este, desigur, „fata din poveste”!

¹ Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timișoara, Ed. Facla, 1985, p. 190.

² Lucian Blaga, *Apriorism românesc* în vol. *Spațiul mioritic*, București, Ed. Humanitas, 1994, p. 218.

³ A. H. Kroppe, *La Genese des mythes*, Paris, Ed. Poyot, 1938, p. 18, *apud* Eugen Todoran, *op. cit.*, p. 190.

⁴ Lucian Blaga, *Studiul proverbului* în vol. *Ferestre colorate* în vol. *Zări și etape*, text îngrijit și note bibliografice de Dorli Blaga, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 316-317.

Fata dintre cele două-mpărății, a Neamțului și a Turcului!”. Situată crâșmei între două împărății nu ne poate determina decât să o considerăm tărâm de cumpănă: „noi nu ne găsim nici în apus și nici la soare răsare. Noi suntem unde suntem: cu toți vecinii noștri – pe un pământ de cumpănă”⁵. Crâșma „La Povestea vorbei” pare a fi întrupare a apriorismului românesc, replica artistică a acestuia urmând a fi cartea *Povestea Vorbei*. Cartea în sine va fi alcătuită din preluarea zicalor populare de către Anton Pann, după cum o dovedește avalanșa de proverbe debitate de Bidu cu gura plină, erudiție folclorică în fața căreia Pann nu poate decât să constate: „Au curs bine zicalele din gura păcătosului, gata înmănunchiate și gata de tipar”. Ne reamintim cum definea filosoful Blaga apriorismul românesc: „nu înseamnă altceva decât o circumscriere filosofică mai pregnantă a afirmației despre existența unor factori stilistici activi care-și pun pecetea neîndoielnică pe produsele geniului nostru etnic”⁶. „La Povestea vorbei”, „la așa încrucișare de drumuri se-ntâmplă multe și se mai află câte ceva”; aici Anton Pann își va întâlni umbra: haiducul Groza.

Haiducul Groza este un om intrat deja în legenda populară, Anton Pann închinându-i un cântec din care aflăm tărâmul în care adastă proscrisul: „Ziua el și-aprinde vatră / între iezer și piatră”. „Vatră” haiducului se identifică cu natura primară, astfel Groza reprezentând tinerețea primitivă a ontologiei, mai apropiată de absolut, după cum sugerează prezența iezerului, „ochi al lumii” în care cerul poate fi contemplat pe pământ, în care transcendența se înfiripă în contingentă. Iezerul este un motiv frecvent în lirica blagiană, prezent în *Tulburarea apelor* și în *Arca lui Noe*. Haiducul sălășluiește „pe tavă de mușchi verde, în margine de stejariș. Acolo-i hotarul fără de statornicie al lui Groza”. Așadar tărâmul său e unul de cumpănă, care cunoaște tentația ancestralului magic. Proscrisul însuși este o entitate magică: „Are fantezie haiducul! Pe poezi îi scutește de orice osteneală de a mai nascoci basme”, adică este el însuși o făptură de basm. Dacă prima întâlnire cu Anton Pann se va produce duminică, interesant este și faptul că „haiducul Groza își încearcă loviturile numai duminică sau în zilele de sărbătoare”, adică acționează când are liberul arbitru, omul având slobozenie tocmai pentru că e făptură de Duminică... Coincidența între Pann și Groza, între poet și haiduc, pare a ține și de liberul arbitru, nu doar de daimonie, după cum se va vedea Haiducul Groza este pretutindeni și nicăieri, o făptură ce pendulează între statutul de nălucă ori aievea, lasă în urma sa umbră, zvon și dor. „Zvon” ține de povestea vorbei, astfel apropiindu-se de făptura lui Anton Pann. Dar o identificare între cei doi devine mai evidentă prin raportul la umbră și dor. Dorul este acela de ancestral, prima apariție a lui Groza fiind aceea disimulată în Ursar, iar faptul nu este întâmplător, întrucât ursarul constituie omul inițiat și păstrător al ancestralului, personaj din galeria Mumei pădurii din *Avram Iancu*; Ursarul apare pentru a ura bun venit lui Anton Pann, pentru a-l consacra.

Ursul mai apăruse în pantomima *Înviere*, semnificația dansului ursului putând fi legată de ieșirea acestuia din hibernarea temporară și întâmpinarea unui nou ciclu al luminii, simbolic întâmpinarea lui Anton Pann. Și aici Ursul joacă, Ursarul cântând din cimpoi, ceea ce ne trimite către orfic, ce ține totodată de cenzura transcendentă, evidentă în cazul lui Noe, dar ține și de împlinirea Ființei prin Cântec, dobândirea „viului contur / în armoniile treptat depline” cum afirma poetul în *Unde un cântec este*. Dacă Avram Iancu avea permanent și pistolul asupra sa,

⁵ Idem, *Apriorism românesc* în vol. cit., p. 219.

⁶ *Ibidem*, p. 217-218.

expresie a liberului arbitru sau a dionisiacului, se poate presupune că și haiducul Groza va fi având pistolul său. Dar principala funcție a apariției lui Groza ca Ursar este aceea de a sugera trăirea lui Anton Pann de către principiul suprem, consacrarea acestuia prin daimonie. Ursarul îi cere Ursului să arate „unde sălășluiește Sfântul Duh!”: „ursul s-apeacă și-l linge pe Anton Pann pe frunte”. Dacă în *Avram Iancu* Muma pădurii este șamanul descins din preistorie, în *Anton Pann* eroul e investit de preistoria însăși, de ancestral, prin spiritul totemic al Ursului. Cugetul lui Anton Pann e trăit de Sfântul Duh, așadar *Povestea Vorbei* va fi o creație așezată sub auspiciile absolute, similară cu arca lui Noe, mănăstirea lui Manole. Ursarul exprimă în cuvinte gestul Ursului: „Acolo sălășluiește Sfântul Duh, chiar acolo” și concluzia inerentă: „Ești alesul, jupâne Anton Pann! Asta vrea să-ți spună pe limba lui dobitocul!”. „Alesul” va avea însă o soartă împovăraătoare, ca toți inițiații blagieni. Se va consuma „în ritm grăbit de tragică baladă, vieți scurte repede mistuite de demonicul sălășluit în ei ca o fatalitate de neînlăturat”⁷.

Anton Pann se va identifica, la nivel ludic, cu haiducul Groza căutat de panduri: „să nu trageți, panduri, că încă nu mi-am scris testamentul”. Am relevat ludicul ca o modalitate specifică dramaturgiei blagiene de a exprima prin detensionare esențele grave, de la jocul copiilor daci din *Zamolxe* și zidirea Mirei în *Meșterul Manole* până la jocul de șah al lui Radu din *Cruciada copiilor* și planul arcei în *Arca lui Noe*. Și aici ludicul maschează o esență a dramei, căci Anton Pann nu „nu umblă cu șoalda și cu prefăcătorii”, ci chiar reprezintă, împreună cu haiducul Groza, frânturi ale uneia și aceleiași făpturi: omul descins din absolut. Dacă pe fruntea lui Anton Pann locuia Sfântul Duh, și haiducul Groza are valențe absolute: nefiind de găsit nicăieri, Spuderca afirma, ludic, schimbarea acestuia în cimpoi. Astfel Groza este asimilat sursei a însuși Cântecului magic, ființa proiectată în cântec fiind aspirația supremă a poetului în *Lăcaș*: „Locuiesc într-un cântec de pasăre”. Ambii reprezentanți ai absolutului în zodia umanului, Anton Pann și haiducul Groza vor fi identificați unul cu celălalt pe tot parcursul dramei: Nușca îi spune „Semeni, Anton Pann, dar numai când îmi suflă mie cântece de lume!”, stabilind și deosebirea complementară a celor doi: haiducia lui Groza presupune fapta socială, cea a lui Anton Pann – creația artistică, după cum afirmă just Anton Pann însuși: „Este în Brașov unul singur care ar putea să le facă la fel isprăvile, nu cu fapta, dar cu închipuirea, și-acela sunt eu, Anton Pann!”, „Am s-o iau pe urmele haiducului! Într-un fel, începutul l-am și făcut, fără voia mea” se lamentează Pann, având premoniția și conștiința intuitivă că soarta îi e predestinată.

Ce-a de-a doua întâlnire dintre ego și alter-ego are semnificații adiacente: „Alta era să fie soarta mea, alta! Dar, pesemne, mi-a furat-o cineva. Mi-a furat-o haiducul Groza!” continuă a se lamenta Pann, moment în care apare poștașul Panțu, cea de-a doua deghizare a haiducului, la rândul ei nelipsită de semnificații: poștașul este cel care aduce vestea. Intrarea poștașului imediat după replica adresată lui Pann „Poate ți-a intra Dumnezeu în voie!” consacră, o dată în plus, predestinarea și fatalitatea daimonică a poetului. Coana Safta sintetizează rolul poștașului, pe care noi îl vom înțelege cu referire la soarta lui Pann: „Ai adus răvașe și duci nădejdi”.

Cea de-a treia întâlnire dintre cei doi se va petrece într-un moment crucial pentru poet. Acum haiducul Groza este Paznicul de noapte, iar ceea ce păzește el nu e cetatea Brașovului, ci viața lui Pann, și pe bună dreptate, căci poetul e împușcat pe la spate de Napoleon Furnică, un înamorat gelos și laș cu care intrase într-un involuntar conflict de interese pentru o „floare”,

⁷ Lucian Blaga, *Demonicul ca fatalitate în Daimonion* în vol. *Zări și etape*, p. 233.

o fecioară preafrumoasă, sursă de inspirație poetică. Semnificația apariției lui Groza este aici și mai complexă. Este, în mod evident, spiritul protector al lui Anton Pann, căci îl scapă cu viață. Dar Paznicul de noapte pare a împrumuta ceva din semnificația lui Caron, afirmație ce poate fi susținută prin vorbele Paznicului însuși, împovărat cu o sarcină imensă: „Și umblu, cu pași grei, târâș, prin cetate – parcă aș duce în spate veacurile”, deși el însuși se grăbește să-și disculpe moștenirea gravă și grea: „Nu te speria, Anton Pann, eu nu sunt moartea (...) sunt paznicul de noapte, atâta tot”. Argumentul mai convingător ar fi spusele poetului, care crede, în mod repetat, că Paznicul îl conduce către moarte: „Hans, dumneata esti ... moartea!”; „Vrei să mă duci?”; „Moartea îmi scoate papucii și haina”; „Du-te Moarte peste drum, la casa din față...”. Paznicul de noapte este o versiune antinomică a lui Caron, în sensul că îl preia pe Anton Pann și-l trece un prag, dar nu spre moarte, ci înapoi spre viață. În acest context de incertitudine a ontologiei se oprește ceasornicul, prilej cu care motto-ul volumului *În marea trece* își află o soluție paradoxală. În 1924 poetul implora: „Oprește trecerea. Știu că unde nu e moarte, nu e nici iubire, - și totuși te rog: oprește, Doamne, ceasornicul cu care ne măsori destrămarea”. În 1945 dramaturgul, tot prin vocea unui poet, imploră: „Și ceasul - s-a rupt – i-atârnă greul până-n fundul pământului. Singur sunt. Doborât și pustiit. Cel puțin ceasul de-ar învia, să-mi ție de urât”. Dorința anterioară a poetului s-a transformat în faptă împlinită, prilej cu care însă omul nu se poate constata decât singur, doborât, pustiit. Suspendarea trecerii nu este o soluție pentru individ, sinele nu se mai poate petrece, nu-și mai poate valoriza „timpul rostitor”, pentru a folosi o sintagmă a lui Noica. Când ceasornicul e oprit, omul se constată și fără iubire, soția sa Ioana tocmai l-a părăsit, și fără moarte, viața îi e suspendată în sterilitate și neîmplinire. În cruntă deznădejde, poetul își dorește tovărășia ceasului reînviat, „să-i ție de urât”. La maturitate, Lucian Blaga exprimă artistic faptul că destrămarea sinelui este strict necesară pentru dobândirea „viului contur”, pentru împlinirea în absolut, „în armoniile treptat depline”.

Începând din acest moment, Anton Pann are tot mai adesea premoniția morții: „cu gândul mă port spre alt tărâm”; „Cine să se târască? Până unde și cum? Mai sunt eu – aici? N-am plecat? Toate mi s-au dus – obrazii și puterea! Ce-a mai rămas din mine? Nimic!”. Pare un ecou al vorbelor lui Avram Iancu: „Eu nu mai sunt”. După ce este concediat de către episcopie din postul de cantor, în urma publicării a mai multe volume de scrieri laice, Pann declară: „Cel puțin mă despart fără păreri de rău de lumea aceasta cu grădini atâtea și cu lumini, cu beznă și cu prăpăstii! E multă frumusețe aici și mult cutremur! Toate împrejurările se leagă împotriva mea, așa ca să nu-mi pară rău că mă despart. Mi se face ușoară – plecarea, parcă m-ar lua cineva de subțiori și-ar prinde aripi”. Se poate distinge vocea auctorială, relațiile lui Blaga însuși cu ortodoxismul fiind foarte tensionate, până la o ironie fină prezentă în text, din care se subînțelege caracterul discutabil al divinității creștine: „Dacă Visul Maicii Domnului ar avea și un autor, i-ai spune că ...”. Cum autorul visului nu există, nu ai ce să îi spui... Anton Pann se întâlnește pentru ultima dată cu haiducul Groza în noaptea în care moare, noapte în care, la modul simbolic, poetul îmbracă hainele lui Groza și apoi abandonează masca înainte de a rosti ultimele cuvinte: „Mi-e dor cumplit...”. Dor de absolutul către care purcede purtat fiind de haiducul revenit sub înfățișarea poștașului Panță pentru a duce ultimele nădejdi: „Îl ducem acasă pe umeri – vom trece noaptea prin cetate – El va ține ochii deschiși în sus, și va ști că mergem după drumul robilor ...”.

Dar drama *Anton Pann* ascunde multe alte semnificații. Una dintre acestea se referă la devalorizarea magiului și a spiritualității în timpurile moderne, demitizarea poveștilor

originare. În acest sens Coana Safta joacă rolul unei Madame Sosostriș din poemul lui T. S. Eliot *The Waste Land*, oferind soluții false impasurilor erotice ale ființelor din cetatea Brașovului. Mai periculos este că ea și-l arogă de șase ani, în piesa blagiană, pe Anton Pann, într-o operă de falsificare a Erosului și ontologicului. Poetul apare astfel arestat spiritual în epoca modernă, compunând stihuri la comandă și nu lirism autentic. Din această perspectivă cetatea Brașovului e divulgată ca un tărâm în care magicul agonizează, deturnat în scopuri ignobile. Astfel *Anton Pann* se apropie ca semnificație de dramele blagiene psihanalitice „ale zilelor noastre”, în care ființa nu mai are o comunicare genuină cu fondul absolut al Firii: „Amoroasă cetate! Primăvara plutesc aici prin văzduh stihurile, ca toamna funigiei!”. Cetatea este idealizată doar de Coana Safta, care nu o poate consacra decât negativ, ținând cont de falsitatea proprie-i persoane. De altfel Anton Pann o și sancționează drastic, printr-o ironie sarcastică: „Parcă vorbești de pe cea lume! Ți-ai însușit tonul sublim! Dar oare de ce n-ai spune școalei matale pe nume? Zi-i «Spitalul amorului», și ne-am înțeles!”. „Spitalul amorului” sugerează tocmai agonia Erosului în vremurile moderne, devitalizarea acestuia de autenticitate. Diferența între cei doi o stabilește clar poetul veritabil: „ce-ți pasă că-ntr-o zi în raiul matale eu am să dau peste dracul?”. În acest context, cartea programată de Pann, *Povestea Vorbei*, se va constitui într-o recuperare și revalorizare a ontologicului modern, aparent prozaic, prin proiectarea acestuia în plan artistic. Va reprezenta un receptacol similar arcei lui Noe, o nouă șansă oferită vieții: „Și are să fie *Povestea Vorbei* o carte în care înțelepciunea se toarce singură, ca poveștile din *O mie și una de nopți*! Va mirosi cartea, îmbelșugat și pestriț, ca piața de lângă Turnul Sfatului, cu adieri și verdețuri și pește, de cașcaval, de garoafe și mătăsurii și vor suna vorbele precum galbenii zarafilor, cari stau cu șetrile în șir, schimbând florini austrieci cu ruble rusești și cu parale otomane. Și *Povestea Vorbei* va fi hotarul dintre Apus și Răsărit!”. Adică se va institui în expresie artistică a apriorismului românesc, a geniului nostru etnic, pe un pământ de cumpănă. Și aceasta este posibil întrucât spațiul mioritic și-a păstrat tangențele cu magicul chiar și în prozaismul modern, legăturile cu vârsta eresului, a mitului, nu sunt definitiv pierdute: „Noi nu suntem de pe când poveștile, ci mai dincoace cu vreo două-trei zile!”. Anton Pann este cel indicat să dea glas geniului etnic al poporului întrucât el se identifică cu soarta acestuia: „întâmplările din țara asta au totdeauna câte-un cârlig și în soarta mea”.

Probabil că dimensiunea cea mai ambițioasă a ultimei drame blagiene se dorea a fi relevarea condiției tragice a poetului, surprins între făgăduință și tăgadă, între conștiința predestinării sale cu misiunea daimonică de a crea și intuiția că nu își poate disocia actul creației de cel mai specific sentiment al vieții, iubirea. Viața și creația fuseseră surprinse într-o paradigmă a antagonismelor încă din *Meșterul Manole*. Ne vedem nevoiți să recunoaștem că dramaturgul nu reușește să alcătuiască o nouă capodoperă dramatică în *Anton Pann* în ceea ce privește expresia artistică a acestei disocieri din sufletul creatorului. Deși fiorul liric nu lipsește nici în cazul *Anton Pann*, esteticul este departe de împlinirea anterioară, poetul balcanic are savoare, dar este inferior creatorului mioritic, fie și în ceea ce privește postura tragică. Poetul balcanic își recunoaște misiunea funciară a ființei sale: „Eu nu-s nimic! Eu nu sunt decât Anton Pann, poet și cântăreț de strană!”. „Poet și cântăreț” sugerează că Anton Pann e hărăzit cu daimonia unei duble creații, a cuvântului și muzicală, transformându-și astfel versul în cântec. Departe de a fi „nimic”, Anton Pann, tinde să reprezinte totul: „de lumina din dosul frunții nu mă pot lipsi!”. Lumina din dosul frunții e deja identificată de către Urs cu Sfântul Duh, poetul e mult mai mult „decât” personajul istoric. Ambii vor intra într-o lume a mitologiei românești,

în care simpla evocare a numelui lor va activa conștiința „geniului nostru etnic”: „Anton Pann...” sunt, nu întâmplător, ultimele sonorități ale dramei și ale dramaturgiei blagiene.

Inițial eroul trăise tentația anonimatului: „Cântecul ți l-au tipărit, dar numele – nu!”, anonim determinat voluntar de creator: „Eu sunt vinovatul, care le-am trimis poezia așa – fără nume!”. Anonimatul constituie o modalitate, discutabilă, de a dobândi accesul la absolut, la nemurire, strict prin intermediul creației, creatorul nefiind relevant. Atitudinea nu e străină eseistului Blaga și ar constitui o soluție opusă individualismului: „Gânditorii se simt așa de mult în dependență unul de celălalt și sunt așa de puțin stăpâniți de orgoliul individualității, că nu-și înseamnă numele pe răbojul vremii; individualitatea ține doar de împărăția iluziei, individualitatea e «maya». Anonimatul se declară aici, ca mod inevitabil al spiritului și se desprinde din pornirile cele mai adânci, ce însuflețesc viața trăită în mistice contemplații”⁸. Plecând de la acest colectivism spiritual al înțelepciunii indice, Blaga încearcă să susțină transcenderea individualului ca o modalitate de a-ți apropia absolutul la modul estetic prin expresionism: „Expresionismul *exagerează* uneori acest individual, cum de altfel îl poate și complet *înlătura* (...). Aci, în acest «supraindividual» e punctul decisiv și rodnic, de unde se poate încerca o definire. De câte ori o operă de artă redă astfel un lucru încât puterea, tensiunea interioară a acestei redări transcendează lucrul, trădând relațiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul, avem de-a face cu un produs artistic expresionist”⁹. Pentru Blaga „a crea întru absolut înseamnă a crea anonim, a fi impersonal, colectiv”¹⁰. Deși ar fi oarecum hazardat să argumentăm apartenența ultimei drame blagiene, datând din 1945, la curentul expresionist, putem să susținem că dramaturgul încă încearcă să atingă absolutul prin colectivismul spiritual, întrucât, deși numele lui Anton Pann dăinuie ostentativ, la finele dramei, acesta rămâne în conștiința spirituală a neamului tocmai ca o expresie simbol a geniului etnic, a colectivismului spiritual, a valențelor stilistice ale apriorismului românesc. Anonimatul este o soluție nu când creatorul este uitat ca identitate creatoare, ci atunci când se confundă cu spiritul neamului. În această perspectivă Anton Pann poate fi asimilat simbolului poetic blagian. Dar, ceea ce-l înlanțuie pe creatorul blagian este, veșnic, iubirea, aici reprezentată de Ioana, soția lui Anton Pann: „N-am avut în viață decât o singură primăvară, primăvara când am cunoscut grădinile Ioanei mele!”. Ioana pare o reminescentă a aceleiași soții de creator, Mira Meșterului Manole: „Tu, Ioana, tu poți să rămâi ceea ce ești. Lumină, numai lumină!”; „Mira, tu ești lumina omului” afirma, anterior, Manole. Mai mult decât „puritatea însăși”¹¹, Ioana este principiul Vieții imposibil de disociat de cel al Creației, ba, eventual, chiar opus acestuia: „Toți prometeii lui Blaga sunt înlanțuiți: de o femeie, de pământ ... Și în femeie – mamă sau soție, nebună sau amantă – realizează el principiul de apărare a vieții împotriva dumnezeirii ...”¹². Cert este că Anton Pann are conștiința că ambele, Iubirea și Creația, îi sunt sortite și nu poate alege între ele fără a se dezintegra ontologic: „Te iubesc Ioana. Pe tine și cântecul, gluma și tristețea, și iarăși pe tine! (...) Dumnezeu m-a ademenit cu tine și cu cântecul!”. Anton Pann merge până la

⁸ *Idem, Probleme estetice*, în vol. *Zări și etape*, p. 71.

⁹ *Ibidem*, p. 74.

¹⁰ *Ibidem*, p. 76

¹¹ George Gană, *Teatrul lui Lucian Blaga*, studiu introductiv la Lucian Blaga, *Opere, 3, Teatrul*, București, Editura Minerva, 1986, p. LVIII.

¹² Dragoș Protopopescu, *Lucian Blaga și mitul dramatic*, în „Gândirea”, dec. 1934, *apud* Alexandru Paleologu, *Teatrul lui Lucian Blaga* în vol. *Lucian Blaga interpretat de ...*, studiu, antologie, tabel cronologic și bibliografie de Emil Vasilescu, București, Ed. Eminescu, 1981, p. 206-207.

identificarea Ioanei cu sursa de vitalitate și inspirație creativă a propriului eu, o așează, alături de el, în absolut. „Căci noi suntem una. Tu ai intrat în mine tu ai devenit sângele meu, ziua mea și noaptea și străfundul! Tu ești izvorul, cerul, lumina”. Femeia, parte din creator, asigură plenitudinea ființării, a petrecerii sinelui către absolut. „Minunat lucru e viața!” concluzionează poetul, după publicarea *Poveștii Vorbei*, când simte că moare... În lipsa Ioanei, principiul vieții, creatorul se stinge: „Încă o primăvară se vestește, și eu nu mă pot bucura. Mișună gângăniile prin vreascuri și sună albinele-n prisacă. Dar gândul meu merge mai vârtos spre larvele ursuze de pe sub pietre și din pământ”.

Pe tot parcursul dramei poetul știe că există un „cântec spre care se-ndrumă”, simte că trebuie să se-mplinească prin destrămare, să se destrame într-o împlinire: „Este în mine o nebunie care vrea să se cheltuie, și-o căldură care crește când se dăruie, care se stinge când vrei s-o aduni!”. Paradoxal sau nu, *Povestea Vorbei* zămislită de poet este însoțită de *Cântecul mut*. Dincolo de necesitatea exprimării „imaginilor – sinteze” prin vorbe, poetul intuiește că absolutul îl vei atinge dacă refuzi cuvântul și adopți tăcerea: „Cum n-aș tăcea dacă Dumnezeu mi-a pus gura-n paranteze? Cuvântul meu e suspendat”. Starea de necuvânt constituie o caracteristică a liricii blagiene și a fost relevată în capitolul referitor la pantomima sa, *Învier*, ca o modalitate de a reda artistic absolutul, prin grila eseistului din *Probleme estetice*. *Cântecul mut* este compus de poet într-un moment de răscruce al existenței sale, în pragul morții, și constituie mai mult decât o terapie prin artă, este o profesiune de credință. După ce îl așterne pe hârtie, creatorul are conștiința că și-a împlinit destinul și se abandonează etapei finale, morții: „Acum lasă-mă, coană Saftă, să dorm. Și să nu ma mai trezesc!”. Cheia dramei blagiene ne pare a se regăsi tocmai în acest moment: deși încă nu a redactat *Povestea Vorbei*, Anton Pann se simte împlinit în urma creării *Cântecului mut*. Dihotomia „vorba – mut” surprinde esența esteticii blagiene: vorba constituie prilej de poveste, adică de ritualizare a absolutului prin eres, prin mitologie, modalitate de permanentizare a misterului ontic, de asigurare a supraviețuirii acestuia în conștiința contingenței. *Povestea Vorbei* menține iluzia revelației, prin zero cunoaștere, minus cunoaștere luciferică și, eventual, destramă această iluzie prin plus cunoaștere. Dar, pe de altă parte, muțenia constituie prilej de cântec, adică de proiectare a ființei în absolut, abandonând orice ritualuri, orice canoane, este modalitate de revelare a misterului ontic, de a asigura supraviețuirea Ființei, a contingenței, prin integrare în absolut. *Cântul mut* constituie o depășire a iluziei revelației, este revelația însăși. „Unde un cântec este, e și pierdere, / zăiește, dulce pierdere de sine. / Dar cel ce-ascultă, dobândește viu contur, / în armoniile treptat depline”. *Unde un cântec este* exprimă ceea ce sugerează tăcerea *Cântecului mut*. Iată cum, în ultima sa dramă, un aparent crochiu, Lucian Blaga exprimă magistral, sub aparența unei pledoarii pentru *Povestea Vorbei*, aderarea la *Cântul mut*, construind o dublă dihotomie: vorba vs. muțenie, poveste vs. cântec. Poetizarea nerostitului este o deschidere estetică ce structurează subtextul ontologic al creației blagiene inclusiv la finele dramaturgiei sale. Mitul lui Orfeu, sublimarea cuvântului în cântec, ideal maxim al lirismului modern, își află ecou târziu, dar semnificativ, în opera marelui gânditor, alături de relevarea tăcerii ca „șansă de a-ți contopi universul subiectiv cu nepătrunsul cosmic prin aducerea amândurora la același principiu de a fi”¹³.

¹³ Vasile Fanache, Cursul special *Scritorii filosofi: Lucian Blaga*, Universitatea „1 Decembrie 1918”, anul universitar 2001-2002.

Am mai putea puncta permanenta raportare a dramaturgului la dimensiunea visului, *Anton Pann* reluând mai vechea incertitudine a sintagmei „aievea vs. nălucă”. *Anton Pann* trăiește frustrări existențiale și artistice în cetatea Brașovului: „am rămas apoi ca o nălucă fără de căpătâi în Scheii – Brașovului”. Năluca poetului este imaterialitatea ființei creatorului aflată în lipsa unei fapte prin care să-și asigure un ilimitat cutreier în univers. Când trăiește o primă revelație legată de propria faptură, aceea a identificării haiducului Groza, umbra sa ontologică, în persoana poștaşului Panțu, prieten ce i-a fost tot timpul aproape, *Anton Pann* are aceleași ezitări: „Ceea ce se petrece e ca un vis. Ca un vis pe pragul de a muri visez, sau este aievea?”. Această incertitudine a ontologiei este programată de autor pentru a sugera dimensiunea specifică de ființare a creatorului, undeva, la „răscrucea dintre zi și noapte”, ancorat deopotrivă în orizontul imediat și „dincolo”, purtând frântura umană și determinarea daimonică în aceeași faptură de geniu, plecând din istorie și poposind, etern, în poveste. În acest sens ultimul tablou al ultimei drame nu este întâmplător o montare a unui bal mascat. O aparentă „Noapte a Valpurgiei” în care revin cei trei prieteni ai lui *Anton Pann*, personaje histrionice, versiuni autohtonizate ale celor trei crai biblici, reluări ale celor trei muntarițe ce-l întâmpină pe *Avram Iancu*. Acești trei tovarăși, care pot reprezenta, la fel de bine, fie liberul arbitru, fie decadența, fie vulgul, fie detensionarea atmosferei ce-l învâluie pe geniu prin apelul la bahic, substituit al dionisiacului și ludicului, *Spuderca*, *Bidu*, *Cocorandu* apar costumați ca draci. Simbolic ei o condamnă pe *Coana Safta* „la judecata de apoi” „c-a ținut în robie pe Sfântul Duh”, adică pentru faptul că a denaturat misia geniului. *Anton Pann*, costumat în haiduc, își însușește autenticitatea umbrei sale justițiare, dar, de pe această poziție, o iartă pe matroană. *Nușca*, crâșmărița, este doamnă de societate. Se construiește o lume halucinantă, de vis, supapă de manifestare a inconștientului fiecăruia, o lume în care va fi posibilă și revenirea *Ioanei* în preajma poetului, recuperarea iubirii. În acest tărâm fantast și suprem cel amintit este *Cântul mut*, nu *Povestea Vorbei*: „Cum ai putut să faci acel cântec să vorbească și totuși să rămână mut?”. Minunea imposibilă s-a revelat, totuși, printr-o condiție specifică creatorului blagian: „În noaptea aceea mi-a fost dat să pierd ... totul!”. Ne amintim cum „totul” jertfiseră și *Meșterul Manole* și *morarul Noe*, ulterior desăvârșindu-și creația și împlinindu-se în absolut. Situația lui *Anton Pann* este identică: în noaptea zămislirii *Cântului mut* lui *Anton Pann* i se furase principiul vieții, *Ioana* și, mai mult decât atât, chiar viața sa i se scurgea nestingherită către sfârșit. În noaptea creării *Cântului mut* poetul renunțase la tot pentru operă.

Înainte de a muri, poetul se mărturisește biografic: „M-am dăruit ... Am îndrăgit patima ... mi-a plăcut jocul ... în străfund n-am cunoscut decât suferința ... Gluma și râsul meu au scânteiat câte-o clipă peste un adânc de tristețe ... S-a întâmplat, nu arar, să-ncerc o aventură sau alta, stăpânit am fost totdeauna numai de suferința iubirii unice, care-mi devenea de neîndurat...”. Visul este abandonat înainte de saltul peste margine al creatorului: fără masca haiducului, poetul se stinge în brațele iubirii unice murmurând: „Mi-e dor cumplit ...”. De viață?

Bibliografie

Blaga, Lucian, *Apriorism românesc* în vol. *Spațiul mioritic*, București, Ed. Humanitas, 1994

Blaga, Lucian, *Zări și etape*, text îngrijit și note bibliografice de Dorli Blaga, București, Editura pentru Literatură, 1968

Fanache, V., *Chipuri tăcute ale veșniciei în lirica lui Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2003

Fanache, Vasile, Cursul special *Scriitorii filosofi: Lucian Blaga*, Universitatea „1 Decembrie 1918”, anul universitar 2001-2002

Gană, George, *Teatrul lui Lucian Blaga*, studiu introductiv la Lucian Blaga, *Opere*, 3, *Teatru*, București, Editura Minerva, 1986

Protopopescu, Dragoș, *Lucian Blaga și mitul dramatic*, în „Gândirea”, dec. 1934, *apud* Alexandru Paleologu, *Teatrul lui Lucian Blaga* în vol. *Lucian Blaga interpretat de ...*, studiu, antologie, tabel cronologic și bibliografie de Emil Vasilescu, București, Ed. Eminescu, 1981

Todoran, Eugen, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timișoara, Ed. Facla, 1985

BIHOR COUNTY PRESS (1848-1918) – BEGINNINGS, EVOLUTION AND CONTRIBUTIONS TO THE SPREAD OF BOOKS AND CULTURE IN BIHOR

Claudia Florina Pop

Lecturer, PhD, University of Oradea

Abstract: Cultural and literary life of Romanians who were under Habsburg domination was one of the outposts centuries struggle for affirmation of national will and union. Half of the nineteenth Century marked the moment of the forces gathering "intelligence" with the Romanian literary concerns to the union of a system of belief and ideal issue. In this atmosphere, the Transylvanian literature was beginning to wake up, feeling the need of a literary specialized periodical where the nation could write. The media was born in certain necessities objectives, starting from modest beginnings, growing difficulty satisfying first political needs, then began to dress more branches of human culture, becoming an indispensable factor in people lives.

Keywords: Transylvanian press, Habsburg domination, books, literary life, magazines

Începuturile presei românești din Ungaria și Transilvania sunt legate de trezirea la conștiința națională a poporului roman, de eforturile depuse de intelectualitatea română la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea pentru afirmarea pentru cultură a idealurilor naționale. Mijlocul cel mai potrivit de dezmoșnire a sentimentelor și de trezire la viața națională și spirituală proprie îl constituie cultivarea limbii și a științei, îndeosebi a filologiei și istoriografiei.

Un succint excurs istoric privind evoluția presei românilor din Transilvania, din părțile sale vestice și din marile orașe ale imperiului, Viena și Budapesta, relevă faptul că după revoluția de la 1848-1849, mai cu seamă în timpul regimului liberal și în primul deceniu al dualismului austro-ungar, mișcarea culturală a românilor aflați sub stăpânirea străină a afirmat organe de presă viabile, puternic atașate cauzei poporului, adevărate tribune de luptă și trăire în conștiința românească, al căror aport se identifică cu însăși istoria luptelor din a doua jumătate a secolului al XIX-lea care au apărut cu sfințenie cauza Transilvaniei.

Unele ziare și reviste românești au avut o apariție scurtă, dar cele mai multe, biruind vicisitudinile iscate de către autorități, au rezistat cu vrednicie, fără îndoială prin străduința unor intelectuali luminați și concursul publicului cititor, adică urmași de popor, de către masele largi românești de la sate, târguri și orașe, dovedind la nivel transilvan și național chiar, o dezvoltare

paralelă, o comuniune spirituală militară, manifestându-se ca adevarate școli politice și culturale ale românilor din Transilvania, de pretutindeni.¹

Viața cultural-literară a românilor ardeleni aflați sub dominația habsburgică a constituit unul din avangardurile luptei de veacuri pentru afirmarea voinței naționale și pentru Unire. Jumătatea secolului al XIX-lea a marcat momentul strângerii forțelor „inteligentei” românești cu preocupări literare la nivelul unui sistem de uniune de crez și ideal. În această atmosferă, în care literatura ardeleană începea să dea roade, se simțea acut nevoia unui periodic literar specializat, în paginile căruia să se poată desfășura condeiele artistice ale națiunii.²

Presa se constituie de-a lungul vremii într-un factor important al educației culturale, politice, sociale. Ea a luat ființă din anumite trebuințe obiective, pornind din modeste începuturi, dezvoltându-se anevoie, satisfăcând mai întâi necesitățile politice, apoi a început să îmbrace mai multe ramuri ale culturii omenesti, ajungând să fie un organism indispensabil și un factor de o importanță hotărâtoare în viața popoarelor.

Marcând prin însăși apariția lor un moment în istoria culturii noastre, de a cărui însemnătate întemeietorii își dădeau perfect seama, periodicele au contribuit la progresul spiritual în modul cel mai direct și eficace, căutând să oglindească toate domeniile de preocupări, dând răspunsuri la întrebări diverse, să stimuleze eforturile în toate ramurile de activitate.

Într-un articol apărut în revista „Cele Trei Crișuri”³, George Bacaloglu considera că unul dintre cei mai importanți factori culturali în viața românilor din Ardeal este ziaristica. „Primitivă la început, luptând cu apăsarea cenzurii, înfruntând cu greu zecile de amenzi în bani și închisoare, ea servește poporul în toate timpurile, pregătind inimile pentru ziua mare a dezrobirii.” Deschizător de drumuri în ziaristica românească în Ardeal este considerat Gheorghe Barițiu, prin faptul că „o îndrumă” să devină o adevărată școală, o binefacere pentru popor. În aprecierile lui Bacaloglu, primele începuturi ale ziaristicii/presei românești se fac în ultimul deceniu al secolului al XVIII-lea, pornind din Sibiu, de la Ioan Molnar (Pivariu de Mullersheim – doftor de legi și profesor de tămăduirea ochilor), dar fără succes. Urmează un istoric al încercărilor de presă. La 1821 editorul și distribuitorul de cărți românești – Zaharie Carcalechi – încearcă editarea unei reviste, dar reușește doar la 1829, iar în 1830 are un număr de 1000 de cititori. La 1837, apare la Brașov „Foaia Duminecii”, redactată de Ioan Barac cu cheltuiala negustorului Radu Orghidan care îl aduce mai târziu la conducerea ei pe Gheorghe Barițiu. La 1838 apare „Foaia literară” sub redactarea lui Barițiu, care din iulie a acelui an își schimbă numele în „Foaia pentru minte, inimă și literatură”, cea dintâi revistă literară din Transilvania.

Cel dintâi ziar politic românesc în Ardeal este „Gazeta Transilvaniei”, apărut la 1838 tot sub conducerea lui George Barițiu. De la această dată, până la „dezrobire”, apar în Ardeal 14 ziare politice; 3 sociale; 4 bisericești și școlare; 3 reviste literare; 3 ziare financiare și economice; 1 revistă muzicală și 1 igienică.

¹ Florian Dudaș, *Presa românească din Transilvania în preajma și în timpul Războiului de Independență de stat a României*, în *Crisia*, VII, Oradea, 1977, p.147.

² M. Popa, V. Tașcu, *Istoria presei literare românești din Transilvania de la începuturi până în 1918*, Cluj, Dacia, 2003, p.156.

³ George Bacaloglu, *Presa din Ardeal*, în „Cele Trei Crișuri” - *anale culturale*, An IX, nov-dec, nr. 11-12, Oradea, 1928, p. 181.

„Ținta lor este comună: lupta împotriva dușmanului de veacuri;- susține autorul - sfătuirea maselor și ajutorarea lor, în lupta politică, economică și culturală, ce se dădea românului „băștinaș” și între popoarele asupritoare care l-au exploatat. Dacă aceasta a fost presa românească în Ardealul unguresc, ea are o mult mai mare dezvoltare în România Mare, după Unire.”⁴

În cuprinsul gazetelor din Transilvania, pledoariile în favoarea traducerilor se alătură unui pasionat interes pentru creația populară românească.

Intensificarea, în perioada sec. XIX-XX, a frământărilor sociale nu putea să nu aibă repercursiuni și în viața literară. Aceasta devine mai agitată, tendințele divergente se exprimă cu acuitate sporită. Crește numărul publicațiilor literare, se întesc discuțiile, polemicile. În centrul preocupărilor se află, ca în deceniile din urmă ale secolului trecut, problema țărănească. În funcție de atitudinea adoptată în această chestiune se definesc, în primul rând, diferitele orientări politico-ideologice. Dezbaterile pe tema pământului, a situației țărănimii nu se circumscriu strict în teritoriul presei politice. Pătrund și în publicațiile literare. Coeziunea unor grupări ca acele constituite în jurul revistelor „Semănătorul” și „Viața românească” se bazează mai mult pe afinități de ordin ideologic decât pe comunitatea idealului de artă.

Secolul al XIX-lea înfățișează anumite aspecte specifice, procese epuizate o dată cu încheierea lui. Scriitori precum I.L.Caragiale, Duiliu Zamfirescu, Delavrancea, Vlahuță, G. Coșbuc ating apogeul creației lor în secolul al XIX-lea. Continuând să publice, ei nu sunt, totuși, angrenați permanent, după 1900, în mișcarea literară. Fizionomia particulară a vieții literare o determină la începutul secolului al XX-lea alți scriitori. Altele sunt și revistele în jurul cărora sunt grupați scriitorii, chiar dacă unele vechi publicații își continuă apariția.

Asistăm în ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea la o creștere, în literatură, a interesului pentru social, pentru problematica prezentului, la o sporire a combativității scrisului. Între 1879 și 1890 apar capodoperele creației dramatice a lui I.L. Caragiale, urmate de nuvelele și schițele marelui scriitor. Și ceilalți scriitori care se afirmă la sfârșitul secolului al XIX-lea își iau, în majoritatea lor, temele din frământările epocii, dezvăluie contradicțiile societății burghezo-moșierești. Tot mai mult crește, în cuprinsul literaturii române de la sfârșitul secolului al XIX-lea, greutatea specifică a tematicii rurale.

Prin orientarea ei tot mai directă către social, literatura ia, la sfârșitul secolului al XIX-lea, o direcție opusă celei reprezentate de Junimea. La sfârșitul secolului al XIX-lea se petrec în viața literară procese interesante, se înfruntă tendințe contradictorii.

Primele ziare și reviste au constituit mijloace de afirmare a individualității politice a poporului român între celelalte popoare ale Europei. Din presa politică și culturală a primei jumătăți a secolului al XIX-lea s-a născut presa literară de mai târziu.

De la începutul secolului al XX-lea până la încheierea primului război mondial se înregistrează o deosebit de intensă frământare în planul ideologiei literare. Varietatea de idei, preciziunea atitudinii, curajul opiniei, pasiunea în susținerea unui principiu ne dau imaginea unui câmp de luptă literară plină de farmec.

⁴ George Bacaloglu, *Presa din Ardeal*, în „Cele Trei Crișuri” - anale culturale, An IX, nov-dec, nr. 11-12, Oradea, 1928, p. 181.

Tot ce se petrece în domeniul literar, între 1900 și 1918, este pregătit de activitatea literară dinainte de 1900. Atenția unei părți din scriitori, ca și a unei părți din publicul cititor, este atrasă de către noutatea din mișcarea literară apuseană, franceză îndeosebi.

România intră în secolul al XX-lea măcinată de contradicții adânci, dar încrezătoare în forțele ei. Literatura română parcurge între 1900 și 1916 o perioadă de căutări, de accentuare a contradicțiilor interne.

Presa românească din Transilvania reprezintă unul din cele mai importante capitoare din viața culturală a acestei provincii. În cazul ei presa transilvăneană a avut ca obiectiv principal afirmarea conștiinței de neam a tuturor românilor și unirea într-un singur stat național. În ciuda celor peste zece încercări eșuate, în decurs de 50 de ani (între 1789-1821) de a dura presa românească, nu s-a dat bătută și a reușit în cele din urmă să întemeieze o presă națională vie și activă: „Biblioteca românească” (1821) a lui Zaharia Caralechi, („Ateneul românesc” (1833) a lui Al. Gavra, rămas manuscris), „Foile duminicii” (1837), „Foaie pentru minte, inimă și literatură” (1838), „Gazeta de Transilvania” (1838), „Observatoriul” (1878), „Transilvania” (1868), „Familia” (1865), „Foaia literară”, „Albina Carpaților”, „Telegraful român” de la Sibiu, „Tribuna”, „Tribuna poporului”.

În fapt, presa literară românească a reprezentat o inestimabilă armă de luptă pentru drepturile sociale și politice, pentru cultură și limbă proprie. Lupta pe frontul presei s-a dus în special în patru direcții principale: formarea unei limbi literare comune și unitare, realizarea unei sincronii perfecte, armonice, între dezvoltarea literară a tuturor provinciilor românești, ținerea unei legături permanente cu creația poporului și activismul politic.

Presa transilvăneană, ca expresie a modernizării spiritului public și ca instrument eficient de comunicare, s-a integrat importantei categorii de mijloace prin intermediul cărora s-a manifestat pregnant conștiința noastră națională. Ea atestă capacitatea intelectualității românești de a milita pentru realizarea unor obiective sociale și politice avansate, cum au fost obținerea unor drepturi firești, emanciparea de sub dominația străină și făurirea statului național unitar român. Primele încercări de a publica ziare în limba română au avut loc în Transilvania, la sfârșitul secolului al XVIII-lea și sunt legate de activitatea Școlii Ardelene.⁵

Anul 1848 a însemnat pentru toate popoarele Europei un an de răscruce, un an de maturitate ideologică, civică, socială, un an de generoase avânturi intelectuale și social-politice.

În vara anului 1848, când ideile puse în circulație de revoluție se impuneau a fi diseminate în straturi cât mai largi ale populației, sunt semnalate și în Oradea preocupări de stabilire a unui contact cât mai strâns și permanent cu aceasta, pentru a o îndruma și atrage sub steagul luptei pentru întărirea solidarității naționale într-un moment decisiv al istoriei noastre moderne.

Gândul de a scoate un periodic românesc la Oradea nu a fost abandonat, fiind așteptat un moment mai prielnic pentru materializarea lui. Formulată în contextul evenimentelor pașoptiste și reluat în anii imediat următori, în anii unei puternice mișcări revendicative orădene (1849-1850), dezideratul editării unui periodic românesc în părțile Crișanei, n-a fost transpus în realitate decât peste câteva decenii, mai exact în anul 1868, când profesorul și animatorul

⁵ Mircea Popa, *Ioan Molnar Piuariu*, Cluj, Dacia, 1974; vezi și Mircea Popa, *Tectonica genurilor literare*, București, Cartea Românească, 1980.

cultural Iustin Popfiu – conducătorul Societății de lectură din Oradea – a scos revista „Amvonul”, asemănătoare, în bună măsură, cu periodicul la care reflectaseră cărturarii orădeni.

Astfel, profesorul și animatorul cultural Iustin Popfiu – conducătorul Societății de lectură din Oradea, a scos revista „Amvonul” – foaie bisericească pentru elaborate din sfera elocinței sacre. Apare bilunar la Pesta (1 ianuarie – 30 decembrie 1871) apoi la Oradea-Mare. Proprietar și editor, Iustin Popfiu folosește o ortografie etimologizantă ce se adresează cu precădere clerului din Transilvania; publică articole de teologie, predici, noțiuni de retorică.

Ca o primă caracteristică a periodicelor bihorene reprezentative ale vremii, o reprezintă însăși intenția redactorilor și proprietarilor lor: de a oferi o lectură plăcută și instructivă în familie. Mai toate au acest caracter de almanah, de album familiar și familial, conceput după modele germane și anume încadrându-se în tipul de publicații *Gartenlaube*.⁶ Cu adaptări, traduceri și articole informative, cu o beletristică întâmplătoare, mai toate se mențin la un nivel strict de popularizare a literaturii și artei. Sunt reviste fără un program estetic, în paginile cărora nu vom găsi mari nume literare, sau, chiar dacă îi regăsim uneori, aceștia nu apar cu lucrările lor de rezistență. Prin paginile lor au menținut în rândurile societății bihorene, un cult al limbii și literaturii române, o unitate de simțire românească; au făcut cu alte cuvinte oficiul de unificare a culturii române, într-o vreme când unitatea noastră nu era înfăptuită. Multe din aceste reviste, ca „Siedietoarea” (Șezătoarea) 1875-1882 din Pesta și Oradea, subintitulată „Foia poporului român” și condusă de Iosif Vulcan, au avut o mare răspândire în Transilvania.

„Proprietariu, redactoru respondietoriu și editoru” al acestei reviste, subintitulată „foaia poporului român” era Iosif Vulcan, unul dintre părinții literaturii și presei bihorene. „Șezătoarea” a fost concepută ca o variantă pentru sate a „Familiei”.

Iosif Vulcan era familiarizat cu astfel de publicații, fiind în perioada studenției fondator și colaborator al foilor populare „Umoristul”, „Gura Satului”, „Aurora Română”, ultima apropiindu-se mult de „Familia”. „Familia” a format obiectul unor cercetări de specialitate și a unor investigații bibliografice. „Șezătoarea” însă, a rămas numai în bibliografiile folclorice. Dacă „Familia” a fost o adevărată instituție românească în Transilvania, adresată „inteligenței” satelor și orășenilor în genere, „Șezătoarea” se adresa în mod evident și direct lumii satelor. „Familia”, dar și „Șezătoarea” în parte, aduceau și pagini de literatură ușoară, știri culturale de pretutindeni, mai toate ilustrate cu gravuri în care se preamărea pacea și mulțumirea căminului familiar.

Primul număr apare la 1 ianuarie 1875, la Budapesta; după 1880, împreună cu cea a „Familiei”, redacția se mută la Oradea. Textele cele mai numeroase sunt, cum ne arată și titlul revistei, culegeri și prelucrări folclorice, unele naive, ca acelea semnate de însuși Iosif Vulcan. La fiecare început de an, directorul revistei confecționează urări convenționale, adresate țăranilor. Aproape număr de număr, Iosif Vulcan publică versuri, povestiri, articole, cugetări, sfaturi, ghicitori, jocuri, corespondențe etc. Producția aceasta deosebit de bogată prezintă numai o valoare documentară, educativă și minim artistică în contextul ei, culturalizatoare în esență, la nivelul epocii și în manieră transilvană. Totul este stilizat pentru sate; chiar numele lunilor sunt cele populare: ghenariu, fauru, mărtișor etc. Cele mai multe versuri pe care Iosif Vulcan le scrie sunt destinate serbărilor școlare și „casinelor”.

⁶ A fost o revistă săptămânală cu o îndelungată apariție (1853-1943), cu un tiraj enorm pentru vremea aceea; editată la Leipzig dar răspândită în toată Europa, *Gartenlaube* a fost imitată mai ales în Imperiul Habsburgic, deci și în Transilvania.

În 1897 apare la Oradea primul număr din revista „Foaie Literară” – revistă literară și culturală, condusă de Lucreția Rudow Suci. Săptămânal revista își propunea să fie o publicație care să atragă în jurul ei pe cei maieminenți scriitori din întreaga țară. Au apărut în total 30 numere (18 aprilie-7 noiembrie 1897).

„Vulturul” apare la Oradea bilunar, începând cu anul 1892 până în decembrie 1893, săptămânal ianuarie – mai 1894; ianuarie 1896 – 20 decembrie 1899 și din nou bilunar ianuarie 1900 – septembrie 1905. Se caracterizează ca fiind o publicație de „humor și satiră”, după cum rezultă și din subtitlu. Revista conținea în prima parte versuri nesemnate sau semnate cu pseudonime, sub care se ascundeau conducătorii.

O altă revistă, „Aurora” (1922-1923), redactată în limba română și maghiară cu pagina tipărită pe două coloane, apare la Oradea în decembrie 1922. Va apărea săptămânal, timp de un an; director este G. Bacaloglu, conducătorul Societății „Cele Trei Crișuri”, ajutat de redactorii G.A.Petre, Salaman László și Keresztury Sándor. Numele revistei a fost ales în așa fel ca el să existe în ambele limbi; „programul nostru”, semnat de directorul revistei și tradus și în limba maghiară, înfățișa țelurile urmărite și mijloacele de realizare. Ideea apropierei româno-maghiare prin mijlocirea culturii venea din partea scriitorilor și a ziariștilor români și maghiari. Societatea „Cele Trei Crișuri” de la Oradea avea o secție cu sarcini speciale privitoare la apropierea literară dintre cele două naționalități.

Se vor efectua traduceri din română în maghiară și invers, mișcarea literară și artistică va fi urmărită din ambele părți, vor apărea cronici și recenzii despre arta și teatrul maghiar. Au existat însă și câteva piedici în calea făuririi climatului necesar înfăptuirii programului revistei: oficialitățile sabotau ideea, pe motivul că a sosit prea timpuriu și afirma că nu există condiții concrete pentru realizarea acestui deziderat. De asemenea, exista și o oarecare lipsă de încredere reciprocă alimentată de deosebirile artistice și ideologice dintre scriitorii maghiari. Revista se tipărea în 1000 de exemplare și a avut în general o presă bună. Datorită dificultăților financiare, revista își încetează apariția în iunie 1923 și re apare în anul următor numai în limba maghiară. Experiența revistei orădene nu e izolată, au mai existat și alte publicații bilingve: „Culisele” (Cluj), „Cimbora” (Satu-Mare).

Realizarea idealului de unitate națională în anul 1918 a deschis noi perspective dezvoltării literaturii române din Transilvania. Generații de scriitori și cărturari români din toate provinciile românești au visat și militat îndelung timp pentru desăvârșirea unității naționale a statului nostru, înfăptuire realizată în anul 1918.

Eforturi de redactare a unor reviste de cultură se fac pe întreg teritoriul Transilvaniei și în părțile nord-vestice ale țării.

Bihorul a fost și este un județ cu potențial cultural foarte bine distribuit între literatură, știință, jurnalism cultural și revuistică școlară. În acest spațiu au funcționat un timp mai mic sau mai mare mai multe reviste și tipărituri, cu frecvență diferită. Toate acestea oferă o imagine a complexității editoriale din sfera culturii și au născut interesul față de publicistică, din partea unor oameni diferiți ca vârstă și preocupări.

În domeniul presei bihorene de după Unire ceea ce se remarcă de la bun început este încercarea de recuperare a rămănerii în urmă a presei românești, marcată, în comparație cu presa maghiară, de condițiile vitrege de apariție de dinainte de 1919.

S-a încercat, în primul rând, să se pună bazele unei presei cotidiene românești, aceasta însă continuând să rămână o problemă deschisă până la 1940, presa cotidiană românească

aflându-se, de-a lungul întregii perioade interbelice, în inferioritate numerică față de presa cotidiană de expresie maghiară.⁷

Prin revistele lui, Bihorul, nu rămâne numai un spațiu pedagogic, o regiune furnizoare de profesori și de idei educative ci și o realitate literară. Și micile reviste reprezintă în parte această realitate.

Bibliografie

- „Cele Trei Crișuri” - Anale Culturale, An IX, nov-dec, nr. 11-12, Oradea, 1928
- Florian Dudaș, *Presa românească din Transilvania în preajma și în timpul Războiului de Independență de stat a României*, în *Crisia*, VII, Oradea, 1977
- Mircea Popa, V. Tașcu, *Istoria presei literare românești din Transilvania de la începuturi până în 1918*, Cluj, Dacia, 2003
- Mircea Popa, *Ioan Molnar Piuaru*, Cluj, Dacia, 1974
- Mircea Popa, *Tectonica genurilor literare*, București, Cartea Românească, 1980.

⁷ În perioada interbelică, printre alte publicații periodice bihorene, mai puțin reprezentative se numără: „Gazeta de Vest” (1929-1940), „Muguri Noi” (1932), „Imagini” (1933), „Noua Gazetă de Vest” (1936-1940), „Țara Visurilor Noastre” (1937-1940), „Aurora” (1922-1923), „Familia” (1880-1943; 1965-1989; 1990-), „Flori de crâng” (1933), revista de cultură „Cele Trei Crișuri” (1920-1940). Presa periodică bihoreană, atât cea românească, cât și cea maghiară, a avut un profil foarte divers. Dintre cele românești, cel mai prestigios rămâne, desigur, „Familia”, cu cele două serii interbelice, redactate de M.G.Samarineanu: *Seria a II-a (1926-1929)*, care mai păstra în oarecare măsură rubricatura și formatul vechii „Familii” a lui Iosif Vulcan, dar mai ales *seria a III-a (1934-1940)*, cu un pronunțat caracter literar, cu numeroase colaborări de certă autoritate, preocupată în permanență de menținerea unui nivel ridicat al valorii colaboratorilor. Seriile interbelice ale revistei „Familia” au existat în paralel cu revista „Cele Trei Crișuri” (1920-1940), al cărei prim număr a apărut la 15 aprilie 1920. Aceasta completa în mod necesar activitatea societății culturale abundente și prețioase pentru întreaga parte de vest a țării.

RECOMPOSING THE IMAGE OF *JUNIMEA*. SOME ASPECTS REGARDING THE CRITICAL RECEPTION

Adriana Stan

PhD, "Iuliu Hațieganu" University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca

Abstract: The paper analyzes some tendencies and variations of Junimea's critical and historiographical image, starting from the reference study on the topic written by Tudor Vianu in 1944. One of our main objectives here is to discuss the distinctive types of Junimea's reception, which was either wholesome – as a unitary group with homologous members and constant ideological-philosophical background –, or dissociated and preferential, singling out the mentor Maiorescu and allotting him the prestige of founder of the aesthetic autonomy in Romanian criticism.

Keywords: Junimea, literary criticism, aesthetic autonomy, conservatorism, literature-centricity

Un subiect definitoriu pentru activitatea de istoric literar a lui Tudor Vianu îl constituie gruparea Junimii. Autorul *Esteticii* îi dedică un substanțial capitol, probabil cel mai relevant, de altfel, în *Istoria literaturii române* (1944), scrisă în colaborare cu Vl. Streinu și Ș. Cioculescu. Mai multe date recomandau afinitatea cercetătorului cu această temă: unele surse ale formației sale intelectuale, apetența pentru filosofie, pentru critica culturală sau cea a ideilor, viziunea ponderată asupra evoluției literare și legăturilor cu tradiția, nu în ultimul rând – admirația declarată pentru Maiorescu în postura sa duală de „estetician și critic literar”.

Aici, Tudor Vianu se plasa însă pe un teren cu o istorie deja consistentă a receptării, al cărei cel mai recent exemplu era chiar cunoscutul studiu lovinescian *Titu Maiorescu și posteritatea sa critică* (1943). Pe de altă parte, această istorie evidenția deja și concentrarea comentatorilor pe figura liderului junimist, devenit model de neocolit al criticii literare. Eugen Lovinescu afirma deja că, „deși concepțiile sociale ale lui P. P. Carp constituie miezul însuși al Junimii, în ochii posterității Maiorescu a absorbit-o cu totul: e răzbunarea literaturii asupra politicii”¹. Iar G. Călinescu confirmă, la rândul său, că „deși se vorbește de *Junimea* ca de un corp organizat, operând în totalitate”, gruparea „în aspectul literar se confundă cu persoana lui Titu Maiorescu”².

Or, cel dintâi aspect subliniat de Tudor Vianu îl reprezintă tocmai omogenitatea grupării, pe care o percepe nu numai ca pe „un curent literar”, dar ca pe o „adevărată structură

¹ Eugen Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, Minerva, București, 1997, p. 188.

² G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. a II-a, revăzută și adăugită, ediție și prefață de Al. Piru, București, Minerva, 1982, p. 397.

morală”, bazată pe „integralitate și unitate, [pe] un mod de grupare a tuturor energiilor sufletești după un plan unitar și către finalități comune”³. Ea implică atât o unitate spirituală – „afinități viu resimțite între personalitățile lor” – cât și una doctrinară – „înțelegere comună a societății, culturii, literaturii”⁴. Desigur, autorul *Esteticii* nu e cel dintâi care să remarce caracterul organic al Junimii: Eugen Lovinescu evidențiază încă din *Istoria civilizației române moderne* „solidaritatea intelectuală a unui grup de individualități și omogenitatea atitudinii față de problemele culturale și sociale ale statului nostru”⁵.

Vianu face însă din acest aspect miza centrală a studiului său, semn că încerca să depășească problematica estetic-literară în care prestigiul maiorescianismului cantonase adeseori discuția. Cele patru trăsături prin care exegetul definește junimismul sunt, așadar, suficient de generale încât să poată integra participanți din mai multe domenii culturale: „spiritul filozofic”, „spiritul oratoric”, „ironia”, respectiv „spiritul critic”, semnificativ fiind și că în acest din urmă caz Vianu evită să se fixeze pe „autonomia esteticului”, ci vorbește de un mai generic „respect al adevărului”, care cere „deosebirea dintre modalitățile lui în diferite domenii ale culturii”⁶. Dacă junimismul nu se reduce la maiorescianism, nici Maiorescu nu se reduce – deocamdată - la concepția sa literară. Vianu îi recompune, așadar, sistemul de idei pe un fundal comparatist, integrându-l într-un moment european al gândirii sociale tipică „Restaurației post-revoluționare”. Dar urmărește și dialectica ideilor sale estetice, între viziunea „platonicească” inspirată de Schopenhauer și cea „realistă”, produs al antropologiei istorice.

În orice caz, o dată ce trasează profilul maiorescian, exegetul urmează să se concentreze în partea a doua a studiului pe acțiunea și rezultatele literare ale Junimii, mai mult decât ar fi anticipat-o premisele generoase expuse în prima parte. În definitiv, e vorba, totuși, de un capitol dintr-o istorie a literaturii române. Pe de altă parte, prezentarea „marilor creatori” ai grupării – Eminescu, Caragiale, Creangă, Slavici – nu este nici ea strict estetică, Vianu relevând cu precădere modul în care ei reflectă anumite aspecte ale vederilor junimiste generale: „conservatorismul radical” al lui Eminescu, complementaritatea dintre interesul lui Caragiale pentru „civilizația burgheză” și cel al lui Creangă pentru spiritul popular etc. În consecință, cu toate că tratează niște scriitori ireductibili, pe care e conștient că nu-i poate reduce la niște „manifestări de grup”, criticul încearcă mereu să păstreze perspectiva de ansamblu, în sensul gestaltist afirmat încă de la început, care implică un adevărat metabolism al selecției literare: „ca orice organism, Junimea devine ea însăși asimilând o substanță străină. În această lucrare se păstrează ceea ce se potrivește întregului și se elimină ceea ce nu-i convine. Îndoita operă de asimilare și eliminare nu este exercitată atât prin acțiunea conștientă a criticii literare, cât prin funcțiunile inconștiente ale vieții care se dezvoltă”⁷.

În fond, presiunea întregului asupra părții reiese și mai mult din faptul că Vianu consideră ca singură versiune validă a operei eminesciene cea acreditată de ediția maioresciană. Desigur, în timpul scurs de la propriul său studiu despre poezia lui Eminescu, G. Călinescu revelase un întreg continent eminescian întins dincolo de antumele poetului. De aceea, Vianu

³ Tudor Vianu, *Opere. 3. Scriitori români. Sinteze*, antologie și note de Matei Călinescu și Gelu Ionescu, postfață de Matei Călinescu, text stabilit de Cornelia Botez, București, Minerva, 1973, p. 444.

⁴ Tudor Vianu, *Opere. 2. Scriitori români. Sinteze*, ed. cit. ediție îngrijită de Matei Călinescu și Gelu Ionescu, text stabilit de Cornelia Botez, București, Minerva, 1972, pp. 130-131.

⁵ Eugen Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, ed. cit., p. 189.

⁶ Tudor Vianu, *Opere. 2. Scriitori români. Sinteze*, ed. cit., pp. 135-141.

⁷ *Idem*, p. 194.

ține acum, în contextul discuției despre Junimea, să-și exprime dezacordul față de studierea unui „Eminescu necunoscut, (...) care n-a ținut el însuși să se dezvăluie. (...) Eminescu al manuscriselor este un Eminescu anterior lucrării sale de autocritică, prin urmare un Eminescu dinaintea momentului cel mai caracteristic al actului său poetic”⁸. Așa cum știm, acesta e un punct pe care viitorul nu i l-a confirmat câtuși de puțin lui Vianu, căci descoperirea postumelor a schimbat radical fața eminescologiei.

Per ansamblu, imaginea lui Vianu despre Junimea este suficient de cuprinzătoare, prin descrierea ambianței epocii cu direcțiile ei culturale ș.a.m.d., dar și de sintetică, prin tendințele sistematic expuse, încât să devină o referință obligatorie. De fapt, cu excepția *Artei prozatorilor români*, acesta rămâne studiul vianesc cel mai citat în canonul școlar, mai ales după 1989, când acesta și-a mai revenit din blocajul comunist în „analiza de text”, un lucru ce poate fi urmărit inclusiv în compendiile contemporane de pregătire pentru bacalaureat. Iar din această privință, trebuie să recunoaștem că cele patru trăsături formulate de Vianu au calitatea de a fi cel mai didactic și memorabil expuse în caracterizarea grupării.

Totuși, dincolo de circulația sa didactică - întârziată, dar semnificativă - ar fi greu de spus că Tudor Vianu ar fi reușit să impună în critica noastră o altă imagine a Junimii ori că ar fi anticipat un anumit trend de receptare. Așa cum arătam, meritele sale în această privință stau mai ales în sistematicitatea expunerii și în tentativa corespunzătoare de a acoperi echilibrat ambianța epocii și doctrina grupării, originile și istoricul său, direcțiile cultural-ideologice și tendințele ei specific literare. Dar, în cele din urmă, studiul său constituie un excurs istoriografic corect, care pune foarte bine lucrurile în context, dar rămâne deficitar tocmai prin lipsa stabilirii unei conexiuni cu prezentul.

Căci postularea Junimii ca moment întemeietor al culturii noastre moderne ar fi cerut și implicarea posibilei sale posterități, de orice natură – estetică sau ideologică – ar fi fost ea. Or, exact aceasta este direcția de evaluare pe care a mers linia centrală a criticii noastre Lovinescu-Călinescu-Manolescu. Eventual cu prețul reducerii grupării la o anexă a liderului ei, Junimea a devenit un certificat de descendență pentru critica intitulată, în fond, post-maioresciană. Această poziționare a implicat o dublă strategie de lectură: pe de o parte, recunoașterea lui Maiorescu ca fondator dinastic, pe de altă parte, evaluarea ideilor sale critice din unghiul prezentului. Tudor Vianu nu insistase neapărat pe raportul dintre critica culturală și cea aplicată a mentorului Junimii, încercând să le perceapă în același conglomerat; în schimb, cei trei critici enumerați se concentrează tocmai pe acest aspect și îi reproșează toți, într-un fel sau altul, lui Maiorescu deficitul de critică „estetică”.

Oricum, climatul literarocentric de după liberalizare și recuperarea clasicii va stimula și mai mult suprapunerea - sau reducerea - junimismului la maiorescianism. Desigur, în două cercetări masive (1966, 1975), Zigu Ornea a parcurs cam tot ce se putea, documentar vorbind, din activitatea și domeniile de manifestare ale Junimii. Interesul strict istoriografic al volumelor sale nu e depășit nici astăzi. Totuși, nu s-ar putea spune că ele au avut un real impact pe piața locală a ideilor literare. În fond, dincolo de torentul de factologie, cercetătorul junimismului se situează pe o platformă de siguranță ideologică, prin prisma căreia amendează conștiincios doctrina conservator-liberală a Junimii.

⁸ *Ibidem*, p. 242.

Pe de altă parte, Nicolae Manolescu confirmă linia de recuperare exclusiv „estetică” a momentului junimist în *Contradicția lui Maiorescu* (1970). Pe valul declanșat cu câțiva ani înainte de refacere a legăturilor cu tradiția critică antecomunistă, Manolescu vede în mentorul Junimii pe „cel dintâi critic român”, ba chiar „Criticul exemplar”⁹. Nu doar subiectul eseului – care e „autorul”, și nu „gruparea” – reflectă extragerea lui Maiorescu din contextul Junimii; ci concluziile ca atare ale volumului, care evaluează destul de critic validitatea practică, precum și valabilitatea în timp a principiilor teoretice – împărțite, în fond, de Maiorescu cu întreg contextul grupării sale –, dar nu se îndoiesc de legitimitatea și actualitatea „spiritului său critic”, îndeosebi în sensul care i-a fost atribuit de disociere a esteticului.

Tocmai această posteritate estetică a grupării va fi acuzată, implicit, de Sorin Alexandrescu, într-un eseu inclus în volumul *Privind înapoi, modernitatea* (1999)¹⁰. Recurgând la concepte inspirate de Karl Mannheim sau Pierre Bourdieu, fostul apropiat al lui Tudor Vianu încearcă să reînnoade o linie de analiză sociologică a junimismului, ilustrată, cu intermitențe în istoriografia noastră, de un Șt. Zeletin sau un Z. Ornea. Alexandrescu subliniază și el aspectul coeziv al Junimii, pe care o caracterizează ca „microunivers închis în el însuși” sau ca „mică lume autonomă”. Însă utilizează această observație pentru a aprecia forța de impact a acestui „grup de presiune” politică și culturală. Istoricul manifestărilor publice ale grupării, ca și dinamica ierarhiei interne a membrilor săi îl conduc pe comentator la concluzia că Junimea evoluează înspre ruptura dintre „tehnocrați”, „politicieni” și „intelectuali”. Aceasta deschide un nou capitol în cultura noastră, de-a lungul căruia „arta autonomă se naște în singurătate, pe când politica își face jocul la adăpost”. Din păcate, Sorin Alexandrescu nu trage toate consecințele acestei concluzii. Ci lasă impresia că trimite o armată de concepte asupra unui teritoriu deja cucerit, confirmând printr-o analiză plină de subtilități ceea ce posteritatea exegetică a Junimii făcea cât se poate de clar. Pe de altă parte, eseu se cuvine apreciat în contextul mai larg al bătăliei revizioniste în care autorul *Paradoxului român* era angrenat în anii '90. Miza acesteia, abordată din multiple unghiuri de atac, o constituia polemica față de „canonul estetic” perpetuat în cultura noastră postbelică, de ai cărei profeți (manolescieni, în primul rând) Sorin Alexandrescu ținuse să se delimiteze încă din anii '60 (și nu întâmplător atunci prin invocarea maestrului Vianu). Ca dată inaugurală în impunerea canonului estetic, prin constituirea categoriei sociale a „inteligenței”, momentul junimist ar fi trebuit să constituie un punct decisiv pe harta acestei polemici.

Oricum, deși nemulțumirile lui Sorin Alexandrescu privind lunga domnie a esteticului sunt legitime, autorul împărtășește, fără să-și dea seama, viziunea criticilor „estetici” despre mentorul Junimii, în măsura în care îl apreciază îndeosebi ca ideolog cultural, nu și ca gânditor politic. Tocmai dimensiunea social-politică a Junimii și a mentorului său va fi, în schimb, reevaluată în anii 2000, două contribuții notabile în acest sens fiind cea a lui Ciprian Șiulea, în *Retori, simulacre, imposturi* (2003), respectiv Ioan Stanomir, *Junimismul și pasiunea moderației* (2013).

Dacă cel din urmă studiu își propune să legitimizeze, prin rădăcina junimistă, o tradiție a gândirii conservatoare românești, într-un mod însă lipsit de noutăți ideatice și istoriografice, eseu lui Ciprian Șiulea despre Maiorescu merită menționat în contextul cercetării de față.

⁹ Nicolae Manolescu, *Contradicția lui Maiorescu*, ed. a II-a, revăzută, București, Eminescu, 1973, pp. 265-266.

¹⁰ Sorin Alexandrescu, „Junimea – discurs politic și discurs cultural”, în idem, *Privind înapoi, modernitatea*, București, Univers, 1999, pp. 47-91.

Tânărul analist al ideologiilor culturale consideră că bogata exegeză a junimismului a perpetuat o imagine distorsionată asupra grupării și îndeosebi a liderului său, prin faptul că i-a simplificat teoria politică în direcția conservatoare, adesea etichetată chiar „antioccidentalist”. Această receptare a autorizat, în cazul lui Maiorescu, separarea gândirii sociale – considerată, pe drept cuvânt, învechită – de practica în câmpul literaturii și, în consecință, a determinat concentrarea exegezei pe aceasta din urmă. Or, în opinia lui Șiulea, singurul analist care a evitat această dihotomie e tocmai Tudor Vianu: într-o „interpretare lucidă și echilibrată”, teoreticianul „conturează un portret independent, coerent și mai ales credibil al doctrinarului Maiorescu și al rolului pe care l-a avut în cultura română”, evidențiind elementele de „liberalism”, „conservatorism”, „pragmatism” și „modernism”¹¹ din gândirea și activitatea liderului Junimii. Autorul *Esteticii* s-a dovedit, într-adevăr, foarte conciliant încercând să surprindă specificul concepției maioresciene dincolo de polii tradiționalism-progresism ce păreau inevitabili în privința teoriei „formelor fără fond”: „aparținând prin metoda întrebuintată momentului Restaurației, Maiorescu n-a cultivat totuși idealurile ei. Căci Restaurația era tradiționalistă, în timp ce Maiorescu dorea schimbarea stărilor noastre în sensul modern al civilizației apusene (...) Nu punerea de acord a formelor cu vechiul fond de cultură al poporului va dori el, ci înălțarea acestui fond până la punctul în care să poată umplea formele goale și iluzorii la început”¹². Desigur, Tudor Vianu nu va avea nici spațiul – dar e de crezut că nici interesul – să dezvolte o investigație amănunțită despre viziunea societală a lui Maiorescu. Un aspect pe care istoriograful l-a subliniat, totuși, apăsător a fost „virtutea pragmatică, organizatoare” a liderului junimist, spiritul practic care l-a surclasat mereu pe „metafizician” și pe „teoretician”. Nu în alți termeni reia C. Șiulea chestiunea atunci când propune înlocuirea binomului tradiționalism-progresism prin axa pragmatism-ideologie. Eseistul argumentează faptul că dimensiunea politică a lui Maiorescu merită reconsiderată tocmai prin viziunea lui „pragmatică și lucidă”¹³ care, fără să fie reductibilă la o ideologie precisă, preconiza o reformă social-culturală concretă.

În fine, această referință târzie și oarecum surprinzătoare demonstrează că unele din intuițiile lui Tudor Vianu și-au păstrat actualitatea, chiar dacă teoreticianul nu le-ar fi dezvoltat până la ultimele lor implicații. Ea nu schimbă însă datele problemei, cel puțin în ce privește exegeza Junimii: autorul importantului capitol omonim din *Istoria literaturii române* (1944) nu a reușit să impună o imagine mai complexă a lui Maiorescu și a gândirii junimiste care să o poată concura pe cea fixată în linia Lovinescu-Călinescu-Manolescu, o linie care, într-un mod mai accentuat în perioada postbelică, l-a recuperat doar pe teoreticianul disocierii esteticului. De altfel, nu e lipsit de relevanță în acest sens că, într-un comentariu altfel laudativ despre eseu lui Ciprian Șiulea, Nicolae Manolescu îi înțelege exact pe dos mizele, reafirmându-și vederile dintotdeauna despre apolitismul criticii legitimată prin Maiorescu: „Aș merge mai departe și aș spune că acest pragmatism, acest realism se cuvin înțelese ca un refuz al ideologicului. În definitiv, ceea ce reproșa Maiorescu pașoptiștilor nu erau atât ideile lor, cât felul în care se colorau ideologic, adică retorica demagogică”¹⁴.

¹¹ Ciprian Șiulea, *Retori, simulacre, imposturi. Cultură și ideologii în România*, București, Compania, 2003, p. 78.

¹² Tudor Vianu, *Opere. 2. Scriitori români. Sinteze*, ed. cit., p. 168.

¹³ Ciprian Șiulea, op. cit., p. 89.

¹⁴ Nicolae Manolescu, „Adevăratul Maiorescu”, *România literară*, 22, 2003.

Bibliografie:

- Alexandrescu, Sorin, *Privind înapoi, modernitatea*, București, Univers, 1999
- Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. a II-a, revăzută și adăugită, ediție și prefață de Al. Piru, București, Minerva, 1982
- Lovinescu, Eugen, *Istoria civilizației române moderne*, Minerva, București, 1997
- Manolescu, Nicolae, *Contradicția lui Maiorescu*, ed. a II-a, revăzută, București, Eminescu, 1973
- Manolescu, Nicolae, „Adevăratul Maiorescu”, *România literară*, 22, 2003
- Stanomir, Ioan, *Junimismul și pasiunea moderației*, București, Humanitas, 2013
- Șiulea, Ciprian, *Retori, simulacre, imposturi. Cultură și ideologii în România*, București, Compania, 2003
- Vianu, Tudor, *Opere. 2. Scriitori români. Sinteze*, ed. cit. ediție îngrijită de Matei Călinescu și Gelu Ionescu, text stabilit de Cornelia Botez, București, Minerva, 1972
- Vianu, Tudor, *Opere. 3. Scriitori români. Sinteze*, antologie și note de Matei Călinescu și Gelu Ionescu, postfață de Matei Călinescu, text stabilit de Cornelia Botez, București, Minerva, 1973

ANOTHER POLIPHONY OF COLOURS AND SPACES IN BACOVIA'S POETRY

**Maria Holhoş, Dr., "Horea, Cloşca şi Crişan" National College, Alba-Iulia and
Andra Gabriela Holhoş, Liceul cu Program Sportiv, Alba-Iulia**

Abstract: Bacovia's work ranges within the evolution of Romanian symbolism reached at its maturity having Al. Macedonski, Mircea Demetriad, Traian Demetrescu, Stefan Petica, Dimitrie Anghel, Ovid Densusianu, Ion Minulescu as reference points.

Bacovian works constitute the fourth stage, the stage of authentic symbolism, and the use of authentic and spontaneous symbols, of chromatic suggestions through intermediary hues in order to preserve the idea of impression, the conversion of musical instruments into poetical motifs as well as the special expressive structures create a specific unique universe.

Bacovian lyrics continue to impress through the poet's effort to adopt a direct language with meaningful values capable of rendering human experience, be it at a certain period of life or overwhelmed by a sinister usually irremediable mood.

In poetry, the bacovian atmosphere distinguishes itself through the harmony of inner and outside scenery and above all through the complementarity of space and colour.

Keywords: symbolism, autentic, complementaritate, spaţiu, culoare.

Opera bacoviană se înscrie în evoluţia simbolismului românesc într-o etapă de maturitate, având reper pe Al. Macedonski, Mircea Demetriad, Traian Demetrescu, Ştefan Petică, Dimitrie Anghel, reprezentanţi ai primei etape în lirica românească, *etapa experienţelor, a tatonărilor*. A doua etapă a fost considerată *direcţia pseudosimbolistă*, având ca teoretician pe Ovid Densusianu, autor al unei poezii prin excelenţă citadine. Prin tehnica, mijloacele şi motivele literare valorificate, Ion Minulescu marchează a treia etapă, *a simbolismului exterior*. Creaţiile bacoviene formează a patra etapă, cea a *simbolismului autentic*. Cultivarea simbolului autentic şi spontan, prezenţa sugestiei cromatice prin intermediul nuanţelor mijlocitoare în păstrarea ideii de impresie, convertirea instrumentelor muzicale în motive poetice, structurile expresive de excepţie susţin un univers specific, inconfundabil.

Lirica bacoviană continuă să impresioneze prin efortul poetului de a adopta un limbaj direct, cu valorile denotative capabile să surprindă experienţa umană, fie într-o anumită etapă a vieţii, fie copleşită de o sinistră stare, de obicei iremediabilă. Complexitatea stărilor sufleteşti (astenia generalizată, depresia cu multiplele ei forme, refuzuri vehemente, singurătatea cu amplificări cosmice, strigătul de tristeţe ori de durere, sensibilitatea zdruncinată, frustrările inexplicabile, teama de a trăi într-o lume ostilă, disconfortul provocat de spaţiile închise sau

deschise etc.) prezente în creația lui G. Bacovia exprimă o stare de spirit care îl particularizează, creând astfel o „poezie de atmosferă”. Despre poet se susține că: „a trăit ca într-o singurătate dezolantă, din care și-a alimentat obsesiile și visele-i monotone, și niciun om, nicio activitate n-au izbutit să-l înroleze în batalioanele zgomotoase, entuziaste și creatoare ale vieții sociale.”¹

În poezie atmosfera bacoviană se particularizează prin concordanța peisajului interior cu cel exterior și mai ales prin complementaritatea dintre spațiu și culoare.² Universul său liric devine de necofundat prin prezența obsedantă a elementelor de decor: *camera goală, salonul larg și gol, cazarma, grădina (orașului) răvășită, grădina devastată, străzile deșarte, parcul devastat, fatal, pustiile piețe, podul de fier solitar, târgul părăsit, zăvoiul decadent, cavoul, cimitirul, abatorul, orașul, câmpiile pustii, întregul pământ care pare un mormânt* etc. Considerat de unii critici literari „marele, esențialul, neegalatul provincial al poeziei românești”³, de alții este apreciat în linii mai ferme, chiar dacă punctul de plecare include un pedestal comun: „poetul deznădejdlor provinciale - și e drept, cadrul târgului învăluit în sărăcie, cu grădină publică, abator, cazarmă, panoramă, cafenea, cinematograf, cu geamurile iubitei (din recuzita romantică), e ușor identificabil. Cu toate astea, a-l înțărui în zările strâmte ale Bacăului său, căruia poetul i-a adoptat numele, învedera scurtimea de vedere. Ca la toți adevărații poeți, realitatea e depășită și ridicată la semnificații generale.”⁴

Elementele spațiului interior sunt simple, statice, iar eul bacovian pare ținut. De la *cavoul* animat doar de scârțâitul *coroanelor de plumb (Plumb)* reprezentând un spațiu închis, eul liric se transpune în *vastul cavou (Amurg)*, prin această metaforă se actualizează obsesia spațiului închis, apăsător pătruns de atotprezența morții. Surprinzătoare ca imagine este extinderea metaforei cavoului la un spațiu aparent larg, deschis. Ea a fost, de fapt, pregătită de repetarea insistentă a culorii *argintii (de argint)* prin care peisajul și-a pierdut naturalitatea.⁵ *Casa*, în veșmântul personificator al tristeții, devine martora abrutizării din cauza alcoolului:

*Ca Edgar Poe mă reîntorc spre casă,
Ori ca Verlaine, topit de băutură
Și-n noaptea asta de nimic nu-mi pasă*

*Apoi, cu pași de nostimă măsură
Prin întuneric bâjbâiesc prin casă,
și cad, recad, și nu mai tac din gură. (Sonet)*

Cu ajutorul metaforei *case de fier în case de zid* poetul anulează orice posibilitate de a comunica, ipostazele lirice rămânând prizoniere singurătății dincolo și dincoace de ziduri. (*Nocturnă*) Un alt spațiu, un tablou dezolant de periferie, este *crâșma umedă, murdară (Sonet)* sau posibil loc al eliberării de toate apăsările vieții (*Spre toamnă*). În alte situații spațiul închis surprinde prin prezența forțelor malefice: *Strigoii la crâșmă în pod au intrat (Strigoii)* și devine „lume a spectrelor, printre care poetul însuși își poartă pașii, martor și participant la săvârșirea

¹ F. Aderca, *Contribuții critice*, vol. II, ediție, prefată și note de Margareta Feraru, Editura Minerva, București, 1983, pp. 167-168.

² Exemplificările sunt din capitolele: *Plumb (1916)*, *Scânteii galbene (1926)*, *Cu voi (1957)*, *Comedii în fond (1936)*, *Stanțe burgheze (1946)*, *Poezii (1957)*, *Din periodice*.

³ *Ibidem*.

⁴ Șerban Cioculescu, *Aspecte literare contemporane*, ediția a II-a, Editura Minerva, București, [1942], p. 139.

⁵ Rodica Zafiu, *Poezia simbolistă românească*, Antologie, introducere, dosare critice, comentarii, note și bibliografie de Rodica Zafiu – Lector la Universitatea din București, Editura Humanitas, 1996, p. 256.

unor mistere negre.”⁶ *Odaia* devine spațiu al singurătății graduale: *Am fost atât de singur, și singur am rămas /.../ Și-n mijlocul odăii tot singur mă prezint (Dormitând)*. Alteori devine loc al proiectării intensității emoțiilor:

*S-apropie-ncet miezul nopții,
și sună a frunzelor horă –
Eu fug din odaie-n odaie,
Când bate satanica oră. (Miezul nopții)*

Sau chiar un loc al dialogului imaginar cu umbra intransigentă, înzestrată cu o tonalitate justițiară:

*O umbră, în odaie, pe umeri m-apasă –
Vedeam ce nu se vede, vorbea ce nu era.
-Poți să te culci, e ora și noaptea-ntârziată,
Vei scrie altă dată, orice, și tot nimic.
O umbră ești acuma, și pot să te ridic,
Lăsând odaia goală, și lampa afumată. (Umbra)*

Efectele izolării și deznădejdiei se amplifică alungând chiar și speranța de a se identifica un posibil univers al împlinirii în iubire, „descrierea propriei camere, insalubră și neprimitoare, în care nici muzele nu îndrăzneau să întârzie:

*Odaia mea mă înspăimântă
Aici n-ar sta nici o iubită
Prin noapte, toamna despletită,*

*În mii de fluier cântă. (Singur)”*⁷ În poezia *Spre toamnă* sunt alternate spațiile interioare reprezentate de casa poetului și casa iubitei. Neliniștea domină și, fără să-și găsească echilibrul, eul liric este tentat de refugiul într-o crâșmă, dar nici aceasta nu este o alternativă pentru alungarea deznădejdiei, deoarece „percepând limitele spațiului, indiferent de natura lui, poetul încearcă angoasa și sentimentul tragic al existenței ca reclusiune. Claustrofobia și agorafobia se întâlnesc practic în aceeași senzație a captivității și damnațiunii într-un univers intermediar.”⁸ Finalul poeziei este o acceptare a inevitabilului, dezolanta casă, (*Și-acolo mă-nchid ca-n sicriu.*) prin transfigurarea elementelor din tabloul realist, devine locul de manifestare a gândurilor delirante în disperarea existențială. Viziunea bacoviană sumbră se reia în *Finis* prin dimensiunile amplificate (*vasta sală*), sau asocieri cu nuanță oximoronică (*Dar în lugubru salii pufneau în răs sarcastic/ Și Poe, și Baudelaire, și Rollinat.*). Spațializarea imaginației pare să sporească miracolul bacovian, iar prezența *oglinzii* în decoruri agravează criza identitară, amplificând starea de solitudine sau ipostaza de rătăcitor „fără țintă prin lumi interioare alternative.”⁹ În creațiile lirice bacoviene este prezent interiorul *tristului, tăcutului salon (Trudit)*. Invocația din debutul poeziei, asociată cu îndemnul de a repeta un cântec lugubru, realizează o relație între realitate și transfigurare. Interiorul salonului este denaturat prin proiectarea sentimentului dezolării. În creația literară *Poemă în oglindă* interiorul salonului ar

⁶ Dan Grigorescu, *Direcții în poezia secolului XX*, Editura Eminescu, București, 1975, p. 54.

⁷ Ioan Mihuț, *Symbolism, modernism, avangardism. Îndrumări metodice*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1976, p. 33.

⁸ Daniel Dimitriu, *Bacovia*, Editura Junimea, Iași, 1981, p. 138.

⁹ Dinu Flămând, *Experimentul Bacovia* în vol. George Bacovia, *Plumb*. Prefață de Dinu Flămând, București, Litera, 2009, p. 30.

primi o notă de optimism prin prezența structurii „plin de vise.” Sentimentul dezolant al deznădejdiei este susținut și de prezența altor elemente în decorul bacovian: *cazarma* cu sunetul metalic al gorniștilor, *catedrala cu turnu-i sever și trufaș/ dom, cetate...blestemată/ castel, palat (boieresc), liceu – cimitir, , școală, muzeul pustiu/muzeu fibros, cinematograf, turnuri depărtate, han, cafenea goală, gară, șuri învechite, locuințe lacustre* etc. Rolul lor este de a susține dezolarea peisajului, tristețea continuă, deseori drumul său lăuntric plecat din conștiință primește o direcție coborătoare, semnificând prăbușirea sufletească. În același timp este necesar să urmărim că „poezia sa conține accente de protest și ironie amară, îmbrăcate în haina simbolurilor – de la asemuirea școlii vremii cu un *cimitir al tinereții sale*”¹⁰ (*Liceu*) la *muzeul pustiu, ori sumbrul muzeu fioros (Panoramă)*.

Relația dintre cadrul interior și cel exterior conduce spre același tablou al obsesiei sumbre și spre eliberarea privirii din limitele lumii vizibile (gestionând cu abilitate relația dintre vizibil și invizibil, dintre viață și moarte) deseori conducând spre un declin din uman spre inuman, întoarcere spre un început al vieții. Elementele de legătură dintre cele două universuri par să fie reprezentate de: ușa (*Un cântec, De iarnă*), geam/ fereastră (*Nocturnă, Amurg, Zgomote, Meridian, Hibernat noptat, Doină, Scânteii galbene, Dormitând, De iarnă, Dialog de iarnă, Din vremuri*), ștreșini (*Spre primăvară*) podul (*Plumb, Strigoii*), horn (*Decembrie*). Reperele spațiale preluate din lumea citadină sunt în număr restrâns: stradă/ drumuri/ bulevarde/ alei, piață/ târguri, parc/ grădina (orașului), abator, cimitir și mai rar fântâna, poduri de fier, patinoar, „măhălăli” etc. Universul citadin contemporan este perceput preponderent în dimensiunile negative: „spațiul [...] este observat în consecințele sale alienante, iraționale, distructive, *învăluit în sărăcie, putred* populat de un om depersonalizat, impasibil, aproape pietrificat. Orașul însumează nesfârșite secvențe *tipătoare*, contrastante, palate cu porți închise și cartiere sărace traversate de canale cu *sânge animal*, vâlmășagul extravagant, alături de *scenele* terifiante (*scene de spital*) cazărmi, azile etc.”¹¹ Dorința de evadare din cotidian este sugerată de prezența unor repere spațiale mai îndepărtate: zăvoiul decadent (*Vânt*), lanuri de grâu (*Strigoii*) crângul (*Plumbul de toamnă*) imens pustiu (*Oh amurguri, De iarnă*) câmp/ câmpuri cu apă/ luncă/ dumbravă (*Amurg de toamnă, Scânteii galbene, Crize, Ecou de romanță, Arminderi, Boemă, Romanța*), codrul sălbatic/ pădurea sonoră (*Melancolie, Gol, Furtună, Furtună, Noapte de vară*), dealuri (*Amurg*), culme/ văi/ râpe (*Pe deal*), zarea înnoptată (*Tablou de iarnă, Tu ai murit*), țărni/ stânci de mare (*La țărni, Memento*), la țară (*Toamna în târg, Excelsior*). Specific liricii bacoviene e faptul că „spațiul exterior, indiferent de configurația lui, provoacă neliniște și dezolare.”¹² Sunt prezente, adevărat în număr foarte restrâns, câteva indicii spațiale exotice: Orient (*Cu voi, Toamna în târg*), vechiul continent, țara deșertului / Cnalul de Suez/ Nilul/ Teba/ Sfînxul/ țara hieroglifelor, mări, ocean, America, (*Eghipet,*

¹⁰ Ioan Mihuț, *op. cit.*, p. 33.

¹¹ V. Fanache, *Damnație, decadență, cădere* în vol. V. Fanache, *Bacovia în 10 poeme*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2008, p. 17.

¹² Daniel Dimitriu, *Bacovia*, Editura Junimea, Iași, 1981, p. 127. Cf. Ion Negoitescu, *Scriitori moderni*, Seria Lampa lui Aladin, Cuvânt înainte de Emil Hurezeanu, Antologie, postfață și notă biobibliografică de Mihai Ungheanu, Editura Eminescu, București, 1996, pp. 148-149: „Orașul bacovian e al piețelor pustiite de vântul toamnei, al străzilor umezite de ploi, al abatoarelor ninse, al înmormântărilor din toiul căldurilor de vară, al procesiunilor proletare, al patinoarelor triste, al muzeelor fioroase cu măști de ceară, al fecioarelor nebune și transfigurate cântând goale la clavier marșuri funebre, și al propriei umbre halucinante a poetului, care gesticulează în neștire prin parcuri și pe bulevarde. În mijlocul acestui oraș, ca un cavou, într-un cimitir nins și friguros, stă locașul poetului, unde planează o muzică stranie, înfiorătoare, ca scârțâitul coroarelor de plumb.”

Ebreia). Cosmosul este reflectat prin prezența elementelor celeste: cerul (*De iarnă, Ecou de romanță, Curaj, Seară, Vreodată, Nihil, Cogito*), stea/ astre (*Ca mâine, Apus, Vreodată, Meridian, Arhaism*), soare (*Curaj, Și toate, Seară*) luna (*Noapte de vară, Romanța*).

Curiozitatea de a cunoaște presupuse limite este evidențiată prin folosirea unor substantive sau adverbe cu valoare spațială (uneori aflate în perechi antonimice): acolo (*Sic transit, Modernă*), înainte/ înapoi, oriunde (*Nervi de toamnă*), întreg pământul (*Note de toamnă*) cercul lumii (*Vobiscum*), zarea (*Gri, Gol, Amurg, Imn*) departe (*Seară, Requiem, După-amiază caldă, De iarnă*), nemărginire (*Nihil novi*), neant (*Sine Die*), haos (*Pulvis*), infinit (*Nervi de primăvară, Dialog de iarnă, Alb*). Se pot adăuga și câțiva termeni cu nuanță religioasă: dumbrăvi sacre (*Imn*), „imensitate, veșnicie” (*Pulvis*), rai, iad. Aceste dorite racordări la coordonate universale apar în creațiile de maturitate și ele reamintesc de persistenta stare de apăsare bacoviană, în care eul liric se consideră un permanent prizonier: „Pe cât de tentat pare autorul *Plumbului* de a fugi din propriu-i centru, acest reper tragic, pe atât de neliniștitoare la el e circumferința, mărturie inevitabilă a limitei. Recluzionar e până și un câmp dormitând, un *imens rotund*, tărâm hibernal sumbru, neaderent în vreun chip, din care un corb năucit, analogon himeric al poetului, nu poate scăpa. Nici o ieșire din cerc!”¹³ Forma cercului primește valențe negative, de constrângere, privare a libertății: *În cercul lumii comun și avar... (Vobiscum)*.

Urmărind evoluția eului liric în complexitatea spațialității, se poate observa că „...geometria textului bacovian descrie o rotire în descreștere și cădere, sugestie a iminentului crepuscul. La finalul acestor rotiri cu circumferința în descreștere, negrul corb își va fi încheiat repetata, lugubra călătorie, el se va confunda cu punctul, peisajul devenind cel din *Pulvis*, al pustiului alcătuit din praful de plumb, imaginea ultimă a cercurilor moarte.”¹⁴ Prizonier al stărilor obsesive, poetul transmite prin creațiile sale singurătatea invariabilă a individului, recurgând la o augmentare a stării de solitudine cu ajutorul dimensiunilor spațiale deoarece „lumea exterioară se află într-o relație cu o seamă de constante care subînțeleg tocmai analogii impecabile.”¹⁵ Dimensiunile negative afișate în prim-planul textului liric contribuie la sugerarea unor stări sau atmosfere fiindcă: „...Bacovia desenează cu cioburile lui de cuvinte, imaginea concret-spectrală a unei lumi copleșite de propriul mecanism și de propria materialitate. E imaginea unui real căruia, radiografiindu-i, notându-i reductiv dezastruoasa deformare, îi relevă înfățișarea scheletică...”¹⁶

Urmărind corelația dintre semnificația culorilor și cea a reperelor spațiale se poate afirma că poetul a mizat pe o complementaritate, manifestată în mod pregnant în realizarea universului interior/ exterior. Elementele obsedante ale unei lumi imagine, proiecție a stării sufletești depresive, aproape alienante, primesc culori cu valențe tragice, menirea lor fiind de a crea o anumită viziune asupra lumii și a vieții. În situații mai rare pot fi identificate elemente

¹³ Constantin Ciopraga, *Personalitatea literaturii române*, Editura Princeps Edit, Iași, 2007, pp. 280-281.

¹⁴ Alexandru Ciocan, *Configurări obsesive în simbolismul românesc*, Editura Limens, Cluj-Napoca, 2011, p. 201.

¹⁵ Daniel Dimitriu, *Bacovia*, Editura Junimea, Iași, 1981, p. 131. Cf. Alexandru Ciocan, *Configurări obsesive în simbolismul românesc*, Editura Limens, Cluj-Napoca, 2011, p. 211: „Linia dintre existență și inexistență este oricum foarte fragilă – semn că sub anumite aspecte, atât timpul și spațiul sunt deja câștigătorii bătăliei; tot ce lipsește este un minim gest pentru a arunca eul tremurând în prăpastia nimicului – adică de a-l scoate din ultimul cerc, strâmt, în care locuiește cu intermitență. Asta se poate traduce fie prin atingerea punctului de jos al spiralei descendente propuse de V. Fanache, fie chiar prin scoaterea în afara spiralei și, deci, a desfășurării temporale a existenței (oricât de chinuitoare).”

¹⁶ Ioan Milea, *Materialitatea* în vol. Ioan Milea, *Lecturi bacoviene*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2010, pp. 53-54.

specifice universului interior înzestrate cu nuanțe asociate. Ele formează cadre în care spiritul încremenește sau anesteziază vitalitatea.

Albul bacovian se remarcă prin apăsarea obsesivă, stare sugerată și în asocierea cu alte culori. Prezența albului (*Singur*, *Amurg de iarnă*, *Alb*) pentru stele, ninsoare, câmpie, salon este estompată de celelalte elemente ale decorului, transformând universul bacovian într-un noian al tristeților, al stărilor depresive. Abundența de zăpadă (*Decembre*, *Nevroză*) anihilează farmecul iernii, transformând anotimpul într-un calvar prin prezența întunericului, ninsoarea devenită adevărat potop, târgul pustiit deoarece ninge ca în cimitir. Albul asociat cu masa părăsită (*Poemă în oglindă*), orașul animat doar de vânt (*Plumb de iarnă*), o blondă imaginară (*Dormitând*), o cocotă (*Contrast*), domnița scăldată în sineală (*Baladă*), luna moartă (*Renunțare*) își pierde efectele pozitive, transformându-se în simbol al obsesiilor. Poetul folosește nenumărate valențe ale culorii albe, extremele fiind de la simbol al morții (*Decor*), la simbol al speranței de viață (*Note de primăvară*). Dacă în asocierea cu negrul simboliza neîntâlnirea, albul este alăturat culorii roz (*Imn*, *Note de primăvară*), declanșând stări emoționale discret pozitive, pentru timpuri de mult trecute. Rozul solitar (*Să ne iubim*, *Romanță*) nu poate anihila starea de singurătate dintr-un cimitir sau eșecul unei întâlniri. Împreună cu violetul (*Sfârșit de toamnă*) nu reușește să animeze decorul autumnal al locurilor pustii, al descompunerii. În combinație cu roșul, efectul este maladiv, spre situații iremediabile (*Tablou de iarnă*, *În iarnă*).

Nuanțele de cenușiu și negru par preferate de G. Bacovia simbolizând moartea, pericolul iminent al acesteia, obsesia departelui. În culoarea neagră sunt descrise: brăie, umbre, tablouri (*Singur*) pansele, haine (*Ecouri de serenadă*), șal (*De iarnă*) sicrie (*Negru*), veste (*Tu ai murit*), gândul înnegrit (*Gri*), destin (*Piano*), croncănit (*Oh amurguri*), noapte (*Sonet*). Nuanțele de negru sunt sugerate de adjective: afumate, carbonizate, arse, noian negru (intens), funerar, îndoliat. Uneori se află în contrast cu albul pentru a sublinia o atmosferă dezolantă (copaci, pene, frunze în poezia *Decor*) încât „principiul adânc al antinomicului, al provocării și potențării reciproce a contrariilor se exercită din plin, punând în cumpănă dialectică golul și plinul.”¹⁷

.Culoarea gri este sugerată de prezența plumbului, (*Gri*, *Plumb*), sau al formei verbale „ninge gri” (*Gri*) și cu ajutorul ei se creează o viziune tragică asupra lumii și vieții, inspirând răceala tabloului funebru.

Roșul primește valori patetice și stridente (*Sonet*, *Amurg*, *Amurg de vară*, *Seară*), iar alteori devine culoarea tenebrelor. În textul liric „culoarea bacoviană emană dintr-o intenție subiectivă, e un *decor* așternut peste lumea din jur cu precisă funcționalitate estetică.”¹⁸ De la forme prin care este surprinsă realitatea (rază de sânge - *Amurg de vară*) la forme voit exagerate (lacrimi, amurg, dealuri, lac, toate par de sânge - *Amurg*,), apoi la abundența morbidă (*Tablou de iarnă*, *Matinală*, *În parc*). În cromatica bacoviană deseori - în special pentru roșu și negru - „culorile sunt împrumutate lucrurilor pentru a li se sugera pieirea, starea precară și a le prefăce într-o pată neagră, nediferențiată și epuizată de sens...”¹⁹ Alteori insistența de a prezenta

¹⁷ Mihai Cimpoi, *Sfinte firi vizionare. Mari scriitori români: medalioane literare*, Ediția aII-a revăzută și actualizată, Editura EuroPress Group, București, 2007, p. 39.

¹⁸ V. Fanache, *Bacovia în 10 poeme*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2008, p. 52

¹⁹ *Ibidem*, p. 65.

decoruri dezolante pare obositoare²⁰ cu toate că lirica bacoviană se poate diferenția „...prin tocmai absoluta acoperire, până la nediferențiere, dintre conștiința acut dramatică și poezie.”²¹

Violetul s-a consacrat culoare bacoviană prin excelență. Cu rol de imagine-cheie a obsesiei (*Amurg violet*) primește diverse valențe de insistență a obsesiei (*Oh, amurguri, Plumb de iarnă, Matinală, Poemă în oglindă, Amurg I, Amurg II, Din armă, Nervi de toamnă*), doar o singură subliniere a prospețimei (*Note de primăvară*).

Galbenul e mesagerul sufletului ars, simbolizează dominante sufletești, uneori apare sugerat (blondă, aurită, soare) și reprezintă caracteristici pentru frunză, alei, geamuri, fanare, rațiune, pantofi, copil. Și cromatica bacoviană se înscrie în aprecierea făcută de Eugen Simion: „Simboliștii români au revelația urâtului și valorifică răul din univers, dându-i (ca în poemele din *Plumb* și *Scânței galbene*) o culoare națională incontestabilă.”²² Și în situația acestei culori apare o formă benefică, considerată o nouă ființare. Verdele este culoarea dominant optimistă: de la verde pal (*Amurg*), la „fanare verzi” ajungând chiar la verde-crud, simbol al vitalității. Albastru are o formă maladivă (grădini vinețite – *Toamna în târg*, copil învinețit – *Proză*), dar și forme prin care este redată starea de zbucium sufletesc. Florile cu sensibilitatea lor cromatică pot fi de culoare albastră (*În iarnă*) chiar când întâmpină iarna. Culmile celeste se concretizează, anticipându-se dimensiunile cu nuanță cosmică prin *nopti albastre (Și toate)*, *albastru cer senin (Ecou de romanță)*, *vis de albastru și azur (Note de primăvară)*.

Preferințele estetice ale poetului și intenția evidentă de a obține unele efecte muzicale sau cromatice au conturat un univers poetic dezolant, atmosfera sumbră găsindu-și corespondență în planul interior, sufletesc cu mijlocirea termenilor selectați cu mare grijă. Fie că este percepută singurătatea, cadrul natural sau alteori universul citadin, sugestiile vizuale, olfactive sau cromatice se realizează cu finețe, stabilind corespondențe, transformând realitatea obiectivă într-o realitate interioară, a trăirilor personale.

Bibliografie:

1. George Călinescu, *Universul poeziei*, Antologie cu o postfață de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1971.
2. Matei Călinescu, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, Traducere din limba engleză de Virgil Stanciu – cu un capitol românesc inedit despre Mateiu I. Caragiale (2002), Editura Polirom, 2003.
3. Mihai Cimpoi, *Sfinte firi vizionare. Mari scriitori români: medalioane literare*, Ediția aII-a revăzută și actualizată, Editura EuroPress Group, București, 2007.
4. Alexandru Ciocan, *Configurări obsesive în simbolismul românesc*, Editura Limens, Cluj-Napoca, 2011.
5. Constantin Ciopraga, *Personalitatea literaturii române*, Editura princeps Edit, Iași, 2007.

²⁰ Vezi Gheorghe Grigurcu, *Din liră* în vol. Gheorghe Grigurcu *De la Mihai Eminescu la Nicolae Labiș*, Editura Minerva, București, 1989, p. 106: „Bacovia străbate purgatorial unei materii înlăcrimate, asociate la un moment dat cu o stranie reținere a lacrimii proprii...”

²¹ Mircea Tomuș, *Istorie literară și poezie*, Editura Facla, Oradea, 1974, p. 162.

²² Eugen Simion, *Moartea lui Mercuțio*, Cuvânt înainte al autorului, Editura Nemira, București, 1993, p. 150.

6. Daniel Dimitriu, *Bacovia*, Editura Junimea, Iași, 1981.
7. V. Fanache, *Bacovia în 10 poeme*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2008.
8. Dinu Flămând, *Introducere în opera lui G. Bacovia*, Editura Minerva, București, 1979.
9. Dan Grigorescu, *Direcții în poezia secolului XX*, Editura Eminescu, 1975.
10. Gheorghe Grigurcu, *De la Mihai Eminescu la Nicolae Labiș*, Editura Minerva, București, 1989.
11. Dumitru Micu, *Limbaje moderne în poezia românească de azi*, Editura Minerva, București, 1986.
12. Dumitru Micu, *Modernismul românesc I, De la Macedonski la Bacovia*, Editura Minerva, București, 1984. Mircea Tomuș, *Istorie literară și poezie*, Editura Facla, Oradea, 1974.
13. Ioan Mihuț, *Simbolism, modernism, avangardism. Îndrumări metodice*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1976.
14. Ioan Milea, *Lecturi bacoviene*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2010.
15. Ion Negoitescu, *Scriitori moderni*, Seria Lampa lui Aladin, Cuvânt înainte de Emil Hurezeanu, Antologie, postfață și notă biobibliografică de Mihai Ungheanu, Editura Eminescu, București, 1996.
16. Ioana Pârvulescu, *Cartea întrebărilor*, Editura Humanitas, București, 2010.
17. Eugen Simion, *Moartea lui Mercuțio*, Cuvânt înainte al autorului, Editura Nemira, București, 1993.
18. Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară, I, Marginalia, eseuri*, Editura Pentru Literatură, 1968.
19. Rodica Zafiu, *Poezia simbolistă românească*, Antologie, introducere, dosare critice, comentarii, note și bibliografie de Rodica Zafiu – Lector la Universitatea din București, Editura Humanitas, 1996.

SYMBOLISME ET IMAGINAIRE DE LA MEMOIRE PATERNELLE DANS L'ŒUVRE DE JEAN ROUAUD

Olivia Rusu

"Gheorghe Asachi" Technical University of Iași

Abstract: Dans son deuxième roman, Des hommes illustres, Jean Rouaud s'attache à une rêverie, à une typologie de l'imaginaire des quatre éléments de la matière. Il s'agit de la matière terrestre à laquelle la fluidité échappe et qui représente le monde solide et énergétique. Evidemment, cette nouvelle rêverie prouve être étroitement liée à une puissante image de la famille, à l'un de ses membres essentiels. Autrement dit, Rouaud attache, par de multiples réseaux, au paysage breton - illustré maintenant par pierre et menhir - la figure paternelle et son pouvoir procréateur. Paradoxalement, quoique la métaphore de la pierre suggère dureté et force, Rouaud finit par y ajouter, de surcroît, une symbolique de fragilité.

Keywords: roman moderne de la mémoire; image paternelle ; symbolisme de la pierre.

« Semaine après semaine, les fils dessinaient en lignes brisées les chemins d'Ariane qui sourdement terrassaient notre père Minotaure »

Jean Rouaud - *Des hommes Illustres*

1. Le menhir - pierre brute dressée

Concentrons, tout d'abord, notre attention sur l'écorce terrestre de la Bretagne, car cette région « n'est pas seulement pluie ou boue » (Richard, 1996 :50) mais aussi pierre, granit et roche. Suivant la légende de Prométhée, procréateur du genre humain, les pierres ont conservé une saveur humaine, notamment l'énergie créatrice et dynamique de la pierre brute qui élevé des temples : « (...) en levant ton ciseau sur la pierre tu la rendrais profane » (Exode, 20/25, Deutéronome, 27/5,1, Rois, 6/7). Tout comme la pluie, la pierre n'est pas une masse inerte, mais une en attente, en puissance. Bachelard l'affirme déjà: « c'est l'être humain qui réveille la matière » (1942 :64), dans notre cas, la pierre brute. Le contact avec la main miraculeuse, continue-t-il, est le contact de tous les rêves d'attouchement qui donnent vie aux qualités endormies dans un élément (ib.). Ce n'est que la pierre brute, dressée en flèche verticale qui est le symbole de la relation entre le ciel et la terre, de la présence divine ou, tout au moins, d'influences spirituelles. À cet égard, les pierres - qui n'arrivent jamais à être taillées - ramassées et alignées par le père du narrateur ont des marques allusives : « prévenus par notre

grand homme, nous nous attendions à un champ de tours Eiffel, à des gratte-ciel de pierre taillée, au lieu qu'elles n'étaient qu'une poignée à atteindre quatre mètres. » (Rouaud, 1993 :61)

De surcroît, il est bien évident que la réalité matérielle change à son tour l'être humain, jusqu'à une superposition complète : « Le granit est une roche dure comme les hommes sont parfois durs: d'en avoir trop supporté. C'est une roche cristalline, magmatique, formée dans les entrailles de la terre. Les pressions sont si considérables que le volume d'une montagne vaporeuse est ramené à la dimension d'un diamant » (id. :43)

De ce point de vue, d'ailleurs, celui d'une métamorphose du caractère pierreux et humain à la fois, ce paragraphe rappelle un autre, situé au début des Champs d'honneur, celui où Rouaud raconte comment la pluie métamorphose synesthésiquement la ville de Nantes : « Après le passage du grain de traîne qui clôt la tempête, une voute de mercure tremblote au-dessus de la ville (...) Les vitrines lavées de près resplendissent, le dôme des arbres s'auréole d'une infinité de clous d'argent, l'air a la fraîcheur d'une pastille à la menthe. La ville repose comme un souvenir sous la lumineuse clarté d'une cloche de cristal. » (Rouaud, 1997 :20). Ce n'est pas par hasard que nous faisons ce parallèle entre deux éléments qui métamorphosent et se métamorphosent à la fois : nous voulons souligner que ce passage d'un état d'opacité à une transparence extrême signifie le pouvoir actif d'affirmation de ces deux éléments. Dans cette optique, le granit - sous forme de menhir - exprime par lui-même le principe masculin de virilité, tandis que la pluie, qui laisse la ville (et par métonymie, ses habitants aussi) dans une sorte d'attente à être savourée, affiche le principe féminin. (Rusu, 2016). Bref, la pierre dressée (le menhir breton par son affirmation de fonction phallique) et la pluie (l'eau qui est retenue par les anfractuosités du rocher) suggèrent des rites de la fécondité. De plus, du point de vue mythologique, le dolmen est considéré l'habitable des ancêtres qui le fécondent. Certes, il faut illustrer ici l'épisode de Comac où le père du narrateur s'ingénie à lire l'arrangement des menhirs comme une allégorie chiffrée ; épisode qui rappelle, en effet, l'image de Stonehenge ou les druides assuraient les rites de régénération (Rouaud, 1993 :77).

2. Père – pierre

Le paysage paternel survient, en connexion avec les pierres, quand nous apprenons que Joseph, le père du narrateur, a comme hobby le ramassement de fragments de menhirs, qu'il a « la passion des pierres » (Rouaud, 1993 :77) qu'il transporte dans un coin de son jardin. À son tour, il se sent lui-même bâti en pierre : « Lui, on le rangeait spontanément dans la catégorie des solides. On devinait que les pierres avaient à ses yeux la qualité de l'homme estimable, qui protège, bâtit et ne plie pas. Il était devant un chaos rocheux, un menhir ou un mur savamment appareillé comme devant un arbre généalogique. Par cette parente monolithique il se sentait de la famille. » (Rouaud, 1993 :79)

Joseph amène souvent ses trois enfants à Comac: « En début d'après-midi nous avons parcouru les alignements de Comac. » (Ib. :56) La parenté monolithique » que le père impose en quelque sorte à sa famille leur permet d'imaginer et de projeter même la recherche d'un chemin disparu. Cet intérêt à la pierre lui permet d'exprimer la liberté de son propre esprit, basée sur les principes mathématiques et philosophiques des anciens : « Cette interprétation de Comac offrait au monde une allégorie chiffrée. Tout était dit, annoncé, codé : il suffisait de mesurer. Comme il portait toujours sur lui un mètre de ruban (...) il avait relevé la distance entre

plusieurs menhirs supposes reproduire, cinq mille ans avant le maître, le théorème de Pythagore dans son rapport idéal: trois, quatre, cinq (...) Il avait même tenté d'assister au lever du soleil sur la lande de Kermani au solstice de juin. » (Rouaud, 1993 :58)

Cette vue sur le monde est un essai de Joseph de comprendre la réalité d'après ses lois à lui; les trois nombres pythagoriques dans leur rapport idéal impliquent une divination (nous pourrions penser aux cinq membres de la famille Joseph Rouaud dans un « rapport idéal» avec les trois membres de la famille primordiale, ou avec les quatre dimensions de la famille divine - le Père, le Fils, le Saint Esprit et la Vierge). Conformément au Dictionnaire des symboles, de Chevalier et Gheerbrant nous signalons que:

« TROIS est universellement un nombre fondamental. Il exprime un ordre intellectuel et spirituel, en Dieu, dans le cosmos ou dans l'homme. Il synthétise la tri-unité de l'être vivant ou il résulte de la conjonction de 1 et de 2, produit en ce cas de l'Union du Ciel et de la Terre. » (1982 :972/Trois);

«QUATRE est encore le chiffre qui caractérise l'univers dans sa totalité (le plus souvent il s'agit du monde matériel, sensible). » (1982 :796/Quatre);

« CINQ est signe d'union, nombre nuptial disent les Pythagoriciens ; nombre aussi du centre, de l'harmonie et de l'équilibre. Il sera donc (...) le mariage du principe céleste (3) et du principe terrestre de la mère (2).» (1982 :254/Cinq)

Le père essaie de découvrir le cache, son secret par l'interprétation des signes ou par une tentative de communiquer avec la divinité : les menhirs symbolisent, bien sûr, la « flèche de granit» (Rouaud, 1993 :73) qui s'élève vers Dieu tandis que leur arrangement, « dans un rapport idéal» suggère l'autel des anciens adeptes de Râ. D'ailleurs nous il convient de rattacher l'image de la pierre à celle de Saint Pierre, qui dans la mythologie biblique signifie la maison de Dieu. L'image dressée de la pierre et du père (rappelons-nous sa très haute taille) accentue « un motif axial: celui de la colonne vertébrale » (Richard, 1996 :52). C'est elle qui assure la stabilité, l'équilibre, voire la permanence de la maison, de la famille.

Mais rien ne peut être établi définitivement: «les résultats s'étaient révélés trop aléatoires (...)» (Rouaud, 1993 :58) ... tandis que la colonne vertébrale se recourbe sous la pesanteur de la pierre et se rompt au moment même de la mort prématurée du père. Signifierait cela un...

3. ...doute théiste ?

Trois épisodes significatifs indiquent une attaque, voire une démystification des motifs et thèmes bibliques et même de l'image divine.

Nous observons tout d'abord l'ironie mordante du narrateur qui sourit aux marques de la bigoterie de tante Marie. Mis à part le fait que c'est elle le courrier qui transmet la foi à la communauté entière par ses billets paroissiaux, l'auteur est toutefois railleur envers la valeur qu'elle accorde à la parole écrite pour... la transformer en miracle. Il en est de même pour les saints du «type Gourin » (Rouaud, 1997 :67) qui sont qualifiés de « douteux » (ibid.) ou le petit trouble que la petite tante ressent quand Joseph, son neveu, la taquine d'un ton badin, lui disant: « Soulevez saint Michel et vous trouverez Mercure » (id. :67). Rouaud raconte, ensuite, avec humour que, dans un « perpétuel jeu avec le feu » (1993 :86), Joseph arrive à l'église toujours après «l'introït, le sermon déjà bien entamé... » (ibid.). Mais à l'occasion de la Fête-Dieu, le

grand Joseph s'occupe sérieusement de la décoration du chemin par où passe la procession du saint sacrement faisant bonne preuve de « ses qualités d'organisateur et d'inventeur. » (id. :88) Nous aurions de la peine à affirmer que c'est à cause de lui que le curé Bideau arrive à « marcher cérémonieusement dans la bouse » (id. :91), mais, n'empêche, l'image cléricale est tournée en ridicule et sérieusement ironisée.

Enfin, à un niveau troublant et tragique cette fois, l'auteur souligne l'autre aspect de la pierre: les objets en porcelaine, lourds à soulever et surtout « fragiles, infiniment friables » (Rouaud, 1996 :152). Toujours rattachés au père, ces objets (dont l'origine est sans doute la roche, mais sous forme de sable fondu) représentent, au niveau symbolique, la faiblesse de l'organisme. Cette paradoxale fragilité du corps du père atteint, comme ultime suggestion accablante, la brisure de son corps, sa mort prématurée. Ce n'est pas par hasard que Richard l'appelle « commis voyageur en porcelaine » (ibid.), donnant ainsi une image funeste à la pierre qui se casse.

Compte tenu de ces trois épisodes, parmi tant d'autres qui ont presque la même signification, nous pouvons affirmer que, quelle que soit la forme sous laquelle est représentée (ironiquement ou tragiquement), la notion de christianisme, chez Rouaud elle donne un regain à la souffrance naturelle. L'ironie envers le dogme sert de prétexte au narrateur d'affirmer l'innocence de l'homme auquel on offre, à la place du paradis promis, une vallée de larmes où sa sensibilité est sujette à la souffrance, à la mort des personnes chéries. Cette mort, « martingale triste » (Rouaud, 1997 :9) révèle trop soudain et trop souvent son secret tragique à la famille rouaudienne.

La disparition aussi brutale que violente d'une personne humaine qui n'a pas encore épuisé ses valeurs (dans le cas de Rouaud la soit dite « manière d'enfoncer-vous-ça-bien- dans-la-tête tout à fait inutile » (ibid.) est intimement liée au sentiment de culpabilité, de faute. D'ailleurs, de toute évidence, esthétiquement parlant, le tragique apparaît comme le pressentiment d'une culpabilité sans causes précises et dont l'évidence n'est pas discutée.

La tragédie individuelle de Joseph est celle du pouvoir, voire du vouloir non- accompli; l'excès, provoqué socialement par des guerres et personnellement par une cause inconnue, que nous appelons destin, renvoie à une seule finalité, - aussi sombre qu'émouvante - la mort. La tragédie, en général, est projetée dans le transcendant, « comme une explication consécutive au divorce de la divinité et de l'homme » (Domenach, 1967 :12). Elle aurait comme point de départ l'abandon de la divinité: «Le Père a détourné des hommes son visage». Aussi apparaîtrait-il chez Rouaud l'ironie à l'égard du dogme chrétien, le sourire un peu malicieux adresse aux clercs. Nous soulignons qu'un fait tragique présente d'une manière ironique, augmente son caractère désagréable et désastreux (id. :36). Ainsi apparaîtrait « l'essence tragique qui ne réside pas dans l'enchaînement des péripéties mais dans la réaction à ces déterminismes » (id., 2eme chapitre); notamment par l'apparition de la voix du narrateur, de son imagination, de sa mémoire. Comme nous l'avons déjà affirmé, il s'agit ici d'une tragédie personnelle.

En dépit de l'abandon apparent de Dieu, de la prétendue démystification, il y a dans l'écriture rouaudienne une signification de second degré, d'arrière-plan. Rappelons-nous les saints de la tante Marie: parmi ceux du type Gourin, il y a aussi saint Joseph qui « veillait sur la famille » (Rouaud, 1997 :71). Et le nom de ce saint n'est pas aléatoirement éponyme à celui du père : quoique disparu, il continue à veiller sur sa famille et à la protéger. De surcroît, du point de vue biblique, c'est toujours saint Joseph qui a enterré Jésus dans la crypte d'où il

ressortira ressuscite, vivant pour des siècles. C'est la mort que Rouaud veut démystifier, ce sont les morts de sa famille qu'il veut ressusciter par son écriture. L'homme pour Rouaud prouve ainsi être l'objectivation la plus parfaite du souhait de vivre.

References

1. Bachelard, Gaston - *L'eau et les rêves, Essai sur l'imaginaire de la matière*, Le livre de poche, biblio, essai, Librairie Jose Corti, 1942 ;
2. Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain - *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert LaFont, 1982 ;
3. Domenach, Jean-Marie - *Le retour au tragique*, Paris, du Seuil, 1967 ;
4. Richard, Jean Pierre - *Terrains de lecture, Des eaux et des pierres*, Paris, Gallimard, 1996 ;
5. Rouaud, Jean, *Les Champs d'honneur*, Paris, Minuit, 1997 ;
6. Rouaud, Jean, *Le monde à peu près*, Paris, Minuit, 1996 ;
7. Rouaud, Jean, *Des hommes illustres*, Paris, Minuit, 1993.

CAMIL PETRESCU – THE DRAMATIC REVIEWER

Julian Bitoleanu

PhD, "Anastasescu" National College, Roșiorii de Vede, Teleorman

Abstract : Our article is intending to show Camil Petrescu's appetite, opening for all the dramatic genre species, as well as the profoundness of his analyses, his eye of a great observer and his writing's calofilism, in contrast with the reluctance of the literature theorician on the „beautiful writing”. Thus, a kind of „involuntary expressivity” (Eugen Negrici), which customizes the text of the theatre commenter.

We also emphasized the professionalism of this polyvalent journalist, who also practiced the cinema chronicle, the sports chronicle etc.

Keywords : Actor, Chronicle, Performance/Show, Theatre direction, Theatre, Verdict

Atât de mult a iubit și prețuit Camil Petrescu lumea, așa imperfectă, oportunistă, cu uvertură deplorabilă pentru intelectualitate, încât tocmai el, lipsitul de dragostea maternă și paternă, crescut de alții, a înțeles să comunice dezinvolt, transparent cu societatea, fie și cu auzul infirmizat după Primul Război Mondial, pe mai multe “voci”, în maniere variate: a poetului, a romancierului, a dramaturgului, a filosofului, a esteticianului, a eticului greu de abdicat de la norme și precepte seculare, a utopicului că sentimentul, afecțiunea vindică universul maladiv, îl purifică, îl retușează.

Nu trebuie să întindem punți comunicaționale ca Voltaire și al său Pangloss...

Din această panoplie, gazetarul nu poate lipsi atât mai mult cu cât intelectualul ce i-a impresionat pe universitarii bucureșteni nu a părăsit niciodată “registrul ideilor gingașe”, confesiunea, cu finalitate taumaturgică; nu a trădat presa, la care a purces încă de la 23 de ani, prin art. “Comediana”. Din acest motiv, a crezut în monada de publicist polyvalent, făurar de gazete, realizând de multe ori totul, de unul singur, imitând astfel involuntar un ilustru înaintaș din secolul anterior, redactor “fac-totum” la “Curierul de Iași” (1875-1876), nimeni altul decât modelul său întru gazetărie, Mihai Eminescu.

1.1 PESTE TREI DECENII DE GAZETĂRIE

O parte substanțială a jurnalismului camilpetrescian abordează **teatrul**, primele articole fiind anterioare Primului Război Mondial, iar ultimele, după 1940.

Dacă prima etapă a însemnat colaborarea la *Rampa, Facla, Capitala, Letopiseși* – cam un deceniu, în preajma cataclismului mondial dintre 1914-1918 –, o a doua a relevat vocația de întemeietor ori conducător de periodice (*Banatul, Săptămâna muncii intelectuale și artistice,*

Cetatea literară, Limba română) și următoarea fază culminează cu migrarea către presa de stânga (*Reporter, Cuvântul liber*).

Demersul acesta redus la 86 de materiale a generat zeci de pagini viabile de teatrologie, căci s-a reflectat lucid și responsabil asupra unor aspecte fundamentale din arta scenei: prestația actorilor, regia, natura și funcțiile teatrului, compatibilitatea dintre interpret și rol, travestirea completă în personajul asumat. Fără a recurge la ierarhii, nu poate fi fetișizat adevărul că, așa cum spre finele secolului al XIX-lea, un Poet (Eminescu) a ridicat la cote inimaginabile cronică teatrală, tot așa, la peste o jumătate de veac distanță, un Romancier cu scriitură originală, el însuși sedus de personalitatea colegului de la *Timpul*, va stabili alte standarde în presa de specialitate dedicată **Thaliei**, într-un interval de minimum trei decenii.

1.2 ACRIBIA JURNALISTULUI

Camil Petrescu a făcut legea ca și critic teatral, verdictele, sugestiile ori analizele-i pertinente influențând publicul și surprinzându-i pe confrăți prin acribie. Multiplele și variatele opere dramatice reprezentate scenic îl stimulează, îl energizează pe rafinatul cronicar, altfel, sobru, vigilent cu actanții și structura comediei, dramei, tragediei, dezinhibat vizavi de capodoperele naționale și universale, intransigent cu inerentele minusuri spectaculare.

Experimentatul om de teatru nu adoptă un ton encomiastic, nici servil, umil, dimpotrivă, probează obiectivitate, competență cu privire la numele sacre, de la Molière, Corneille, la contemporanii Romain Rolland, Luigi Pirandello, Bernard Shaw. În permanență, Camil se autocontrolează, își strunește verbul și este parcimonios cu epitelele, fie că este vorba despre Shakespeare sau alt titan al dramaturgiei.

Îndeobște, cronicile au următoarea desfășurare: subiectul literar, relația personaj-interpret, aportul regizorului, al responsabilului cu decorurile și muzica și o propoziție la final, în altă cheie, memorabilă, sentențioasă. Chiar dacă se joacă o comedie a unei celebrități cu numele de Rebreanu, dacă fisurile sporesc nepermis, acribiosul comentator de teatru nu menajează pe nimeni. De pildă, autorului *Plicului* i se reproșează absența dialogului și replicile terne, insipide.

Câteodată, se emit judecăți de valoare de ordinul istoriei teatrului românesc. În opinia evaluatorului, nu Alecsandri, ci Caragiale a pus bazele teatrului românesc, iar Alexandru Davila constituia dramaturgul zilei, în prezent uitat de critici și discret menționat de istoricii literari.

Cu aceeași seriozitate, se examinează spectacolele de la Teatrul Național din București cu piese aparținând lui V. I. Popa, G. M. Zamfirescu, M. Sorbul, M. Sebastian, beneficiind de cea mai inspirată distribuție: Maria Ciucurescu, Nottara, Demetriade, Iancu Brezeanu, Iancu Petrescu, I. Morțun, I. Atanasescu, I. Manu. Atunci când se entuziasmează, cronicarul dramatic face lejer saltul de la național la universal și plasează pe orbita succesului european trei actanți din *Patima roșie* de M. Sorbul: Sbîlț, Castriș și Rudy, eroi comparabili cu cei ibsenieni.

Scrisoarea pierdută oferă un spectacol rarism, reunind toate valorile interpretative de la T.N. București. Necantonat în patriotismul local, profesionistul gazetar recunoaște că în țară se mai practică această artă și la Cluj, Iași, Craiova, Brăila. Mai mult decât atât, se profilează un teatru al Vestului (*Teatrele de pretutindeni*). Comportamentul inegal al unor actori în vogă este amendat pe loc și li se oferă chiar varianta salutară: evitarea unui rol și perseverența în

altele, mulate pe psihologia actorului. Concret, în *Hamletul* bucureștean este admirabil Demetriade și mediocru Nottara, care se revanșează în *Vîforul*, *Apus de soare*, *Oedip-rege*. Titularului de protagoniști shakespeareieni, Demetriade, i se fac alte recomandări.

Paleta europeană mai cuprinde Gogol (*Revizorul*), H. Ibsen (*Per Gynt*), Shakespeare (*Femeia îndărătnică*), prilej de ieșire la rampă a altor exponate feminine: Marioara Voiculescu, Aura Radovici, Maria Ventura; apoi se echilibrează balanța prin elogiarea lui G. Calboreanu, I. Finteșteanu. Atenția criticului se îndreaptă și spre altceva: formatorii de actori, recte profesorii universitari.

1.3 FORMATORII DE TEATRU. GENIALITATEA ROMÂNEASCĂ

În *Comediana* (ibidem, pp 395-396) marea artistă Elvira Popescu a dominat teatrul parizian după ce, anterior, în fieful propriu din București nu se impusese, nu impresionase, iar consecința: „săli pe jumătate goale, cu actori amuzați, inconștienți” de ce valoare au lângă ei. Camil Petrescu a intuit și a exprimat în propoziții simple, nefardate, pline de miez semantic, ascensiunea și succesul ex-bucureștenei: „Elvira Popescu este cea mai aproape de artă. E o creatoare.”

Peste ani, ar trebui ca mass-media să se încline cu venerație și să recunoască în interpreta română de pe scenele franțuzești drept o mare actriță, cum de altfel și era. Finalul este unul metaforic și empatic: „Elvira Popescu e bucuria de a înflori a simțirii românești”.

Astfel, în *Profesoara*, doamna Agatha Bârsescu (Teatrul Național Iași) eclipsează pe mulți colegi din țară, din București, inclusiv pe cea metaforic supranumită „Tragediana scenei bucureștene”. Același cec în alb i-l acordă și unui universitar din capitală, în *Decanul* (p. 391), datat 1928.

Polivalentul gazetar deschide noi orizonturi concepând, pe lângă tableta sportivă, cronica cinematografică, focusându-se pe Charlie Chaplin, cu pelicula *Circul*, cea muzicală, cu referire la George Enescu, recent primit în Academia Română. Apropo de academicieni, de funcțiile înalte: poți fi o valoare mondială, dar prea puțin apreciat de către ai tăi. Subiectul acestui paradox: Emil Racoviță, rector al Universității din Cluj, președintele Academiei Române, membru de onoare al altor instituții europene, însă, în 1928, insuficient mediatizat și cu un număr mare de contestatari, semn că gratitudinea la români nu funcționează. Că unele articole ar avea semnificația unor minicapitole/secvențe dintr-un tratat de teatrologie, rămâne un fapt învederat ceea ce nu miră pe nimeni, câtă vreme gazetarul avea un doctorat în domeniu, *Modalitatea estetică a teatrului*.

Bibliografie

- 1) Camil Petrescu – *Note și atitudini*, Editura pentru literatura, București, 1962
- 2) Camil Petrescu- *Publicistica, vol.I*, Editura Minerva, București, 1984
- 3) Camil Petrescu- *Teze și antiteze*, Editura Minerva, București, 1973
- 4) Camil Petrescu- *Note zilnice(1927-1948)*, FPLA 1968
- 5) G. Călinescu – *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*
- 6) Ov. S. Crohmălniceanu – *Literatura română între cele două războaie mondiale*
- 7) Nicolae Manolescu- *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008
- 8) I.Negoîtescu- *Istoria literaturii române*, Editura Minerva, București, 1991

- 9) *** *Presa periodică românească(1919-1924)*, Editura Academiei, București, 1987
- 10) *Dumitru Solomon, Problema intelectualului în opera lui Camil Petrescu*, Editura de Stat pentru literatură și artă, București, 1958

ION BUDAI-DELEAN. BIO-BIBLIOGRAPHIC LANDMARKS

Oana Roxana Vălean

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract: Literary work of Ion Budai-Deleanu is, structurally speaking, an open question on humanity trends to reach happiness.. This question arises in a climate of the eighteenth century, when the trend toward happiness becomes an obsession, and ways in which might be achieved are methodically operated. According to this finding is easier to understand the structure of all the characters of Ion Budai-Deleanu.

By Budai-Deleanu the Romanian culture establishes contacts with romantic European Enlightenment historiography, by which it reaches a modern interpretation. He stood out by a romanian general view of our history, to which he gave solid foundations by researching the language and the origins of and the romanian people.

Keywords: Literature, gypsy, folklore, writer, romanian

Scriitor, filolog și istoric, reprezentant de seamă al Școlii Ardelene, „adevărat poet al latiniștilor”¹, Ion Budai-Deleanu s-a născut în 6.01.1760(?) în satul Cigmău aparținător orașului Geoagiu, pe valea Mureșului, județul Hunedoara și s-a stins din viață în 24.08.1820 în Lemberg.

Acesta este primul copil dintre cei zece ai preotului unit Solomon Budai.

Budai nu era un nume nou, Iosif Budai de Piskinez a fost făcut arhiepiscop de Alba Iulia în 28 decembrie 1680. Între anii 1780-1856, parohia din Cigmău a avut cinci preoți Budai, acest nume a dăinuit mult timp printre țăranii locului.

Poetul face parte dintr-o familie de cărturari, se știe câte ceva despre trei dintre frații săi, Aron a fost „secretar de tesauriat în Sibiu”², altul „impiegat la oficiul salinelor din Oradea Mare”³, al treilea ar fi Salamon Budai preot în satul Cigmău, în anul 1849 se deschide în acest sat, în casa învățătorului Petru Budai prima școală.

Locurile natale sunt descrise foarte frumos de către marele poet, despre satul în care s-a născut și

și-a început studiile, spunând, că are numele derivat de la cetatea Ceugmei a cărei ruine erau în acel sat, prezintă Hațegul accentuând Retezatul, vorbește despre ȝiganii pitorești care își au locuințele la marginile satelor ardelenesti, prezintă bisericile în pridvorul cărora sunt pictate cu caracter umoristic inscripții adecvate muncilor iadului, imagine care s-a păstrat în mintea lui

¹George Călinescu, *Istoria Literaturii Române de la Origini până la Prezent, ediția a II-a*, revăzută și adăugită, Editura Minerva, București – 1982, p.75

²*Ibidem*, p.75

³*Ibidem*, p.75

datorită faptului că era pictată în biserica unde mergea. Copilăria lui este marcată de ruine romane, preoți și biserici, munți, râuri, obiceiuri țărănești, țișgăne, aceste aspecte se regăsesc în opera lui.

Tatăl lui Ion Budai-Deleanu, preot, și-a trimis fiul la Blaj, să studieze la Seminarul Teologic, după terminarea Seminarului de la Blaj își continuă studiile la Viena, urmând Facultatea de teologie, Facultatea de filozofie mai târziu și Facultatea de drept, obține titlul de doctor la Erlau.

După finalizarea pregătirii sistematice, nu simte chemare spre viața ecleziastică fiind dezamăgit mai apoi și la Blaj, de episcopul Bob care era o persoană avară, înconjurându-se de rude și asuprind călugării, Budai spunând că mânca altă pâine decât a musafirilor cu miros de grâu îngropat, rămâne o perioadă în capitala Imperiului habsburgic, unde îndeplinește mai multe ocupații (cântăreț bisericesc, copist, traducător), își îndeplinește formația intelectuală și artistică și dobândește opiniile antireligioase ale Vienei iosefiniste.

Biserica Sfânta Barbara este locul unde Ion Budai-Deleanu îndeplinește funcția de psalt și îi întâlnește pe Samuil Micu, Gheorghe Șincai, Samuil Vulcan și Klain cu care devine prieten.

Încă de la Viena, a început să adune cuvinte pentru un „Lexicon românesc-nemțesc și nemțesc-românesc”⁴, el fiind cu totul devotat studiilor literare, învățând Limba și literatura greacă, latină, italiană, franceză, germană, polonă, studiind și culturile respective, dar și literatura spaniolă și engleză.

Ion Budai-Deleanu revine în Ardeal, muncește o perioadă la Blaj, ocupând funcția de profesor, însă stil mai nonconformist, mai puțin exigent nu este de acord cu iezuitismul și se întoarce pentru tot restul vieții la Lemberg, capitala Galiei unde obține postul de secretar de tribunal în urma unui concurs care cerea cunoașterea limbii române necesară traducerii scrierilor moldovene, mai apoi ajunge consilier la curte, funcție pe care și-o păstrează până la moarte.

Atât partea profesională cât și partea personală i se schimbă în această perioadă, acesta căsătorindu-se în anul 1793 cu Mariana de Mikolaewieze, părinții acesteia sunt armeni cu o stare materială bună și va avea cu aceasta trei copii, George Călinescu menționează și numele unui ginere de-al său Ludovic Lewandowski și precizează că cei trei copii ar fi fost două fete și un băiat.

Marele nostru scriitor nu este o persoană necunoscută și retrasă în Lemberg, el menține relații cu ardelenii, cu românii din Polononia și Bucovina. Mitropolitul Veniamin Costache, în anul 1815, dorește să-l aducă profesor la seminarul de la Socola, dar propunerea a fost neonorată din motive necunoscute.

În Moldova a fost foarte apreciat, aceste aprecieri se văd foarte bine când Gheorghe Asachi, are discuții insistente, cu efect pozitiv până la urmă, reprezentând cumpărarea manuscriselor de la familia scriitorului cuprinzând și Țiganiada.

Lembergul și anii petrecuți de scriitor acolo nu l-au înlăturat de locurile natale, nu l-au înstrăinat, ci au produs o reacție inversă, aceea a ambiției de a arăta, prin opera lui, sentimentele față de meleagurile sale. În acești ani scrie opere consacrate care își păstrează valoarea de-a lungul timpului, acesta a lăsat „o bogată operă istorică (De originibus Populorum Transylvaniae), lingvistică (Temeiurile gramaticii românești, cu o primă redactare în latină,

⁴*Ibidem*, p.75

din 1812, *Fundamenta grammatices linguae romaenicae: Dascălul românesc pentru temeiurile gramaticii românești*) și lexicografică (un *Lexicon românesc-nemțesc...*)”⁵. Programul cultural iluminist al Școlii Ardelene este realizat, modernizat de Ion Budai-Deleanu prin opera lui istorică și lingvistică subordonată conceptului de unitate națională, prin creațiile sale poetice *Trei viteji* și capodopera *Țiganiada*, depășește programul dând literaturii române moderne prima capodoperă, comparată cu creații europene de valoare europeană și nu doar un punct de pornire.

Anii de școală de la Cigmău și Blaj semnifică pentru scriitor contactul cu realitățile naționale iar deceniul în care a studiat la Viena reprezintă mărirea orizontului, alegerea liberalismului iosefinist și iluminismului, însă mai important însușirea valorilor literare universale. La Lemberg se formează concluzia dintre o consolidată și multilaterală cultură și un talent viguros, prins de originalitatea spiritului popular.

Un om deplin occidental cu spiritul țaranului ardelean întreg însușit este Ion Budai-Deleanu. Baza culturii lui este formată de clasicitatea și literatura italiană, în centrul atenției în vremurile acelea, doar o ușoară privire prin scrierile lui atestă o cunoaștere profundă a literaturilor clasice, pe urmă a celei italiene, deasemenea a literaturilor germană, franceză poate și engleză care reiese din citarea din Milton și Gibbon. Singurul latinist care se dăruiește frivolității artei este Ion Budai-Deleanu. Foarte multe pagini îl prezintă ca fiind un foarte iscusit avocat, alături de ardelenii săi și pe urmele lui Cantemir, al romanității și continuității noastre dar cu un oarecare detaliu slavist.

Activitatea lui se alătură preocupărilor principale ale celorlalți cărturari ai Ardealului și ajută la formarea, transpunerea și redactarea noțiunilor esențiale de teologie, filologie, filozofie, economie

agrară, istorie, legislație, învățământ.

Din punct de vedere științific activitatea lui Ion Budai-Deleanu seamănă sensibil cu a celorlalți cărturari ardeleni ai acelor timpuri, dar din punct de vedere a predispoziției artistice, a împlinirilor, a disponibilității creatoare, acesta își depășește contemporanii. O parte din traducerea piesei *Temistocle* de Metastasio este ca o prefață a epopeii sale eroi-comice. Ambiția de a întrece modestele scrieri înregistrate în literatura națională, de a expune un fel nou, diferit de poezia românească este trezită de cultura umanistă și inteligența creatoare pe care o dobândește, iar această ambiție se concluzionează în *Țiganiada*, singura epopee în limba română.

Scriitorul specifică obiectivele critice ale epopeii, scopurile pe care le vizează într-o *Epistolă închinătoare* „, S-află într-însa și critică, pentru a cărei dreaptă înțelegere te poftesc s-adaugi oarecare luări aminte, căci știu bine că vei înțelege ce am vrut eu să zic la multe locuri (...) multe am scris acolo ce poate că la mulți nu le vor plăcea; însă toate sunt adevărate”⁶.

Țiganiada, epopee eroi-comică este opera care l-a impus pe autor în istoria noastră literară. În ultimul deceniu al secolului al XVIII-lea, epopeea a fost realizată într-o primă formă, dar tipărită, din nefericire pentru evoluția literaturii române, numai după aproape opt decenii. Prima variantă a fost publicată de T. Codrescu în *Buciumul român*, din 1876 până în 1877, iar a doua versiune este tipărită de către Gh. Cardaș în 1925 și 1928.

⁵Aurel Sasu, *Dicționarul Bibliografic al Literaturii Române (A-L)*, Editura Paralela 45, Pitești, 2006, p.228

⁶*Dicționarul Literaturii Române de la Origini până la 1900*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1979, p.128

Din mărturisirile scriitorului reiese că ideea de a scrie această operă literară îi revine din lectura poemelor eroi-comice vestite a *Batracomiomahiei* omerice a *Vedrei răpite* de Tassoni. Poetul preferă o strofă simplă de șase versuri.

Acțiunea epopeei este situată în Muntenia pe vremea lui Vlad Țepeș. Cu scopul de a face oaste împotriva turcilor, Domnul adună și înarmează țiganii, în lupta de apărare a independenței Țării Românești, ei nefiind considerați spioni.

„Musă! Ce lui Omir odinioară
Cîntași Vatrachiomahia,
Toate câte făcu țigănia,
Când Vlad-vodă îi dede slobozie,
Arme ș-olaturi de moșie.”⁷

Intenția scriitorului de a exploata comic diversele conflicte provocate de optica unei colectivități incompatibile cu organizarea, aproape deloc doritoare de luptă, total refractară dăruirii și sacrificiului pentru un scop străin și îndepărtat de necesitățile imediate este evidentă în încercarea, așezată pe seama domnitorului, de a-i aduna la un loc și a-i organiza pentru luptă pe zgomotoșii, instabili și nu prea harnicii obșteni arămii.

Toată încercarea, toate eșecurile înregistrate în încercarea de a-i transforma pe țigani în cetățeni ordonați, conștienți de necesitatea apărării patriei, cu o disciplină absolut vitală conviețuirii într-un sat, sunt schimbate, în ultimă instanță, într-o meditație adâncă asupra destinului întregii omeniri, asupra impedimentelor și a nerealizărilor pe care omenirea le-a înregistrat în evoluția ei.

Pentru istoria culturii românești, *Țiganiada* semnifică primul monument al literaturii române și punctează înțelegerea fenomenului literar nu ca un act umoristic ci, ca o parte a culturii naționale, care antrenează în același timp forța artistică și conștiința cetățenească a creatorului.

Chiar dacă acțiunea poemei este situată într-un trecut îndepărtat, în secolul al VI-lea, alegoriile, aluziile, subtextul ținesc defecte, conflicte, anomalii sociale, literare, politice și omenești contemporane.

Sinteza formată între dezbaterile ideologice și satirizarea societății și orânduirii vremii reprezintă originalitatea operei.

„Autorul se referă direct la Homer, Vergiliu, Tasso, G. Căști și, indirect, la Milton, Ossian, Cervantes, Klopstock, Voltaire, Aloys Blumauer, dar indicarea unor modele străine se face și din rațiuni polemice, întrucât protestul social și umanismul care o caracterizează ar fi fost greu de exprimat în generalitatea și abstractismul metodelor, în fixitatea și rigiditatea regulilor clasice.”⁸

Dacă din punct de vedere cronologic succede opera lui G. Conachi și a lui Iancu Văcărescu, *Țiganiada* întrece epoca printr-o expresie lingvistică vie și actuală, cu minime, însă esențiale, elemente arhaice.

Tabăra țiganilor sau *Țiganiada* s-a menținut în două redacții. Cea cu data 1800, cea mai veche, pusă de scriitor e mai stufoasă și e complicată datorită acțiunilor parazitare, expunând

⁷George Călinescu, *Istoria Literaturii Române de la Origini până la Prezent, ediția a II-a*, revăzută și adăugită, Editura Minerva, București – 1982, p.76

⁸*Dicționarul Literaturii Române de la Origini până la 1900*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1979, p.128

derularea întâmplărilor gen Don Quijote ale nemeșului Beșcherec Iștoc din Uram Haza în căutarea dulcineei sale Anghelina. Redacția cu data de „12 martie 1812”, a doua, cuprinde această excrescență și este varianta cea mai echilibrată și mai artistică a epopeii.

O operă precum *Țiganiada* necesită un creator care nu ține cont de exigențele învățăturilor teologice, înzestrat cu spirit critic, receptiv la varianta comică a realității, apt să capteze și să transfigureze elementul mitologic din teologia creștină.

După cum spuneam mai sus prima variantă a epopeii cuprinde și un episod donchijotesch, cel cu nemeșul Becicherec Iștoc, episod care, intensificat prin includerea altor personaje, chir Calos de Cucureaza și Născocor de Cîrlibaba, reprezintă mizul unei opere independente, neterminată, numită *Trei viteji*.

Ion Budai-Deleanu rămâne în literatura română creatorul primei și celei mai valoroase epopei, *Țiganiada* sau *Tabăra Țiganilor*. Datorită primordialității cronologice și estetice, cu toate că opera a rămas în manuscris o lungă perioadă de timp, acordă autorului calitatea de fondator al literaturii române moderne.

Publicarea *Țiganiadei* a fost împiedicată de mai multe cauze care nu sunt legate numai de îndepărtarea poetului, constă mai ales în implicațiile ei critice și satirice la adresa stărilor de lucru contemporane, în cursurile directe sau implicite la atmosfera religioasă și politică, la gândirea provocată de contradicțiile orânduirii sociale în care a trăit.

Ion Budai-Deleanu își întrece epoca nu numai datorită faptului că este autorul primei epopei, ci și prin îndrăzneala cu care atacă instituțiile, mentalitatea feudală.

„Vocația lui Budai-Deleanu nu este descriptivă și sub acest raport sîntem departe de finețea de gravor a lui Cantemir.”⁹

Dintre toate strofele nicio strofă nu are valoarea vizuală și nu cuprinde din punct de vedere coloristic un tablou oricât de caricatural. Dar autorul are un adevărat gen verbal iar catalogul numelor de Țigan reprezintă un grotesc de sonuri. Ei se numesc Aordel, Corcodel, Avel, Cucavel, Guladel, Parpangel, Parnavel, Șusavel, Bambul, Ghițul, Gogul, Ciuntul, Dundul, Huțul, Sfârcul, Bălăban, Găvan, Ghiobal, Gogoman, Goleman, Călăban, Zăgan, Cârlig, Covrig, Cioromoi, Dârloi, Șoșoi, Colbei, Cornei, Hărgău, Janalău, Butea, Cercea, Șperlea, Țintea, Dodea, Gârlea, Baroreu, Boroșmândru, Buluț, Ciurilă, Păpuc, Păpară, Tandaler, Burlă, Căcăcea.

Lexicul de idei și de lucruri cuprinde o varietate sonică surprinzătoare, o real orchestră burlescă, construită mai ales pe onomatopee. Putem aminti câteva acțiuni ale lor, Căcăcea aruncă o bebee, Gogul tocorosește, Goleman se născoară, Bobul n-a mâncat știrigoaie, focul scoate bobătaie.

Țigani fac tot felul de nătării sunt ciuhoși, se lălăiesc, se lolotesc, strigă hoha, bura bura, bat lela, tinerii se înlibovesc, ciocoi se ciocotnițesc, se chilibesc, sufletele bujdasc pe poarta iadului, etc.

O mare parte dintre cuvinte sunt autentice, altele sunt născocite de autor sau foarte puțin schimbate cu mult firesc, încât schimbarea se expune ca un proces natural și trebuie un studiu mai aparte pentru a vedea dacă acestea nu sunt în circulație.

⁹George Călinescu, *Istoria Literaturii Române de la Origini până la Prezent, ediția a II-a*, revăzută și adăugită, Editura Minerva, București – 1982, p.76

Atât în Ardeal cât și pe malurile Oltului creația onomatopeică spontană este mai puternică decât oriunde și etimologul riscă să se scufunde în gol. Țăranul ardelean are o putere inesplicabilă de a-și însuși cuvintele străine pe care le ascultă mirat și le învăluie în straie rurale. Putem da ca exemplu, pe oficialul Wachter care devine bombănitul boahțar.

Ion Budai-Deleanu, fiind ardelean, este în acea situație a intelectualului care nu cunoaște orașul, ale cărui neamuri sunt țărănești. Latinistul a fost nevoit să facă o sinteză între limba poporului și cea a cărții. În unele situații s-a ferit de graiul vulgar, a avut posibilitatea de a cădea în pedanterie „în cazul Budai, mai târziu a lui Slavici, efectul e, dimpotrivă, o mare senzație de coajă verde”. Budai analizează ca pe niște ființe sensibile și acordă spontan rimei genul și terminația necesară. Astfel femela dracului devine dracă, palatul se feminizează în palată, copacii în copace. Țiganii visă, se cârmează, locurile sunt puste, întâmplarea e jeloasă, soarta e scârbeață, boierii sunt plini de bogătate.

Cu ajutorul metodei transcripției monologului sau doar a unei relatări în limba eroilor, își face scriitorul observația. Alegerea Țiganilor ca tehnică de parodiare a eroicului, aceștia fiind de la sine o caricatură a societății umane. Milogeala, fanfaronada, politroneria, spiritul de hărmălaie și orbească enervare sunt caracteristici tribale tipice pe care autorul le-a condensat într-un limbaj de o Țigănie totală, țesută totuși și cu fire ardelenesti.

Finalitatea etică a epopeii este inclusă și reiese mai accentuat din analiza societății timpului și mai puțin din studiul conflictelor general umane. Tendința de a expune prestigiul națiunii române prin valoarea originii române este aflată în corelație cu munca enormă depusă pentru a transpune în limba română elemente concrete de istorie, filologie și filozofie. Cu privire la exigența preocupărilor istorice și filologice, epopeea lui Ion Budai-Deleanu pune o caracteristică particulară, compensatoare prin valoare artistică a râsului, a satirei, a ironiei, *Țiganiada* reprezintă o împletire creatoare între erudiția literară filologică, istorică și spiritul, gândirea țărănească, între cunoașterea ideologiei, arta europeană și înțelegerea terestră naturală a națiunii.

Toate aceste strădanii ale autorului, realizate în interiorul cuvintelor operei arată meșteșugirea lui.

Opera lui Ion Budai-Deleanu este, în structură, o întrebare deschisă asupra tendințelor umanității de a ajunge la fericire, o întrebare care ia naștere într-un climat al secolului al XVIII-lea, în care tendința spre fericire devine o obsesie, iar căile prin care s-ar putea atinge sunt exploatate metodic, conform acestei constatări se înțelege mai ușor structura tuturor personajelor lui Ion Budai-Deleanu.

Prin Budai-Deleanu cultura românească stabilește contacte cu istoriografia iluministă și romantică europeană, prin care ajunge la o interpretare modernă. El a ieșit în evidență prin viziunea generală românească a istoriei noastre, căreia i-a dat temeiuri solide prin cercetarea limbii și originilor poporului român.

Prin *Țiganiada* Ion Budai-Deleanu și-a propus cucerirea, pe plan universal, a literaturilor lumii cu datele folclorului, ale istoriei și tradițiilor românești astfel încât să se audă în adâncul civilizației sunetul nostru specific, propunere trează și astăzi pentru literatura originală.

Bibliografie

George Călinescu, *Istoria Literaturii Române de la Origini până la Prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, Editura Minerva, București -1982;

Dicționarul Literaturii Române de la Origini până la 1900, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1979;

Aurel Sasu, *Dicționarul Bibliografic al Literaturii Române (A-L)*, Editura Paralela 45, Pitești, 2006.

THE WRITING OF THE DISSOLUTION AND THE REGIMEN OF THE DENIAL. NEW PARTICULARITIES

Doina Emanuela Vieriu

PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The study offers a possible certification through the manifestation in discourse of the new dynamic organisation model of the imaginary in Blecher's work „Întâmplări în irealitatea imediată”, as an unanswerable syntax model of the denial, of that type of writing whose imagistic resorts can be identified in a register of the dissolution.

In this case, our interest was in the "decomposed" units from the structure of the imaginary : the projection of the oval space, the fall, the vindicative gestuality born from the character's experience in relation with the topos' forms, the imagistic figurality of the time and the liaison character-object, whose insidious relation causes a "stereoscopic" fragmentation of the identity, a replacement of the alive with the amorphous state. The dissolution process was observed from the perspective of a "concomitant" movement in the lecture: the relation with the main thematic units of the imaginary coincides inherently with a sequential analysis of the Romanian discourse from the perspective of a "golemic" grammar ; therefore, the failures, the significance of the double, the split of the self, the discursive dissolution as interface of an incisive negatory speech represent the elements that offer in Blecher's writing a Romanian discursive halo with undeclared "deviation", though perceivably different from the classic rhetoric of the narrativion.

Keywords: imaginary, the writing of the dissolution, the regimen of the denial, seriality, flaw

Studiul lui Jean Burgos, *Pentru o poetică a imaginarului*, s-a dovedit un „instrument” în analiza sintaxei imaginarului; cu toate acestea, la o privire mai atentă a discursului românesc, se poate observa că demersul poeticianului francez nu își găsește o serie de compatibilități prin aplicarea schemei la grila de scriitură a unor romane precum cele blecheriene. Mai mult decât atât, concepția burgosiană asupra imaginarului poate fi augmentată prin exemplificarea unui nou regim, cel al disoluției, grefat pe sintaxa negației.

Specificitatea unui tip particular de imaginar, care se deosebește sensibil de suita trihotomică burgosiană, reiese din poeticitatea unei scriituri ce deneagă izomorfismele narative, avansând, în ultimă instanță, ca o „minus-scriitură”. Avem în față o hartă imagistică structurată „au rebours”: timpul devine structură diseminată, spațialității îi sunt refuzate contururile, resorturile proxematice fiind, în consecință, fracturate, simbolistica – diversă, de altfel - este generată de simulacrul obiectual, procedeele alterității suferă o serie de rupturi definitive,

reflectate în de-tipologizarea personajului și dez-articularea oricărui raport de recurență, ce se poate stabili între acesta și constelația de personaje, ea însăși destructurată. Regimul disoluției propune un nou tip discursiv, care se revendică de la o nouă viziune asupra lumii și a limbajului: epicitatea nu presupune numai o evoluție, în sensul structurării tramei narative, ci și o „întoarcere” a vectorului, prin efasarea conturilor „progresive” și o stagnare a acestora până la neantizare.

Noul chip al imaginarului se construiește fundamentând un model și din neobișnuitul raport serialitate-ruptură manifest la nivelul obiectualului și al spațialității (reflectante sau reflectate).

Serialitate și ruptură

Obiectele dispartate, menținute într-o spațialitate comună datorită valorii lor funcționale sau afective instituie un discurs simbolic: pe de o parte, relaționează cu cadrul familial închizându-l și izolându-l spațio-temporal, dar, pe de altă parte, prin diversitatea lor (o neomogenizare provenită din distanța mare a epocilor de care au aparținut, lipsa unei amintiri legate de existența/acumularea lor, degradare) și prin amestecul de funcțional-emoțional se produce și o ruptură a interrelaționării, o desemnificare ca simbolică familială și resemnificare individuală, ipostaziere a restului, a formei îndepărtate de substanță. Semnificarea secundă, datorată pierderii interrelaționării cu spațialitatea și temporalitatea interioare, le desemnează preeminența și le omogenizează cu reprezentările și multiplicările unui univers vid de substanță originară.

Obiectele spațiului disoluției se angajează în aceeași căutare a stabilității temporale sau spațiale originare. Obiectele vechi, „nesistematice” (Jean Baudrillard 1996: 51) și, prin extensie, obiectele realizate manual sau cele exotice (bile de sticlă cu spirale interioare, oglinzi înrămate, flori de hârtie, statui), realizează o „fixare temporală a unei ființe anterioare” (Jean Baudrillard 1996: 51), conducând câte o „elidare temporală” și reflectă ceea ce Jean Baudrillard numește „nostalgia originilor” și „obsesia autenticității”. Într-o spațialitate reflectată, populată de duplicate, obiectele care au aparținut unui posibil timp real, apropiat de originar preiau calitățile acestuia, valorizându-se mitic. Acestea conferă materialitate formelor memoriei și realizează distincția între formă (aparența reflectată) și substanță, volum stabil.

Observațiile lui Jean Baudrillard conduc către aceeași capacitate a obiectelor (cu precădere a celor aparținând unui timp pierdut) de a se organiza în centre-nucleu pentru structurarea imaginilor, fiind puncte de origine pentru potențialele progresii (de lumi imaginare). În plus, se remarcă valoarea mitologică investită obiectelor vechi („obiecte-strămoși”), orientarea relației dintre ele și *eu* către un discurs interior, în căutarea echilibrului pre-existențial¹. Recunoaștem aceeași căutare a ființei autentice prin regresivitate și elementaritate a materiei, ori obiectualitate, obiectul vechi revendicându-și un statut simbolic, anacronic. În parcursul blecherian de căutare a indicilor unei existențe originare, cotidianul și „obiectele funcționale” se manifestă cu semn opus, oglinda, ecranul cinematografic, ușile,

¹ „Aceste obiecte ne trimit la o copilărie dinaintea timpului sau chiar la o anterioritate mai adâncă: a pre-nașterii, în care subiectivitatea pură se preschimbă, liber, în ambianță, și în care ambianța nu a fost altceva decât discursul perfect al ființei în fața ei însăși” (Jean Baudrillard 1996: 54).

geamurile, mașinile de cusut (stare pură a funcționalului și seriei!) neavând putere de semnificare, fiind simplă funcționalitate într-o realitate iluzorie și fără înscriere.

Teoreticianul definește obiectul neserial, izolat sau vechi printr-o dublă raportare, din perspectiva actualului ca formă de existență exterioară, devalorizantă și a trecutului, existență în intimitate cu ființa² Recunoaștem semnificările blecheriene: actualitatea continuă, detemporalizată, serială, într-o expansiune necontrolată și nedirecționată și recuperarea substanțialității ființei prin imergență în trecut sau suprapunere temporală.

Materii. Sticla

Sticla, element structurant al imaginarul blecherian, este desemnată de Jean Baudrillard drept „grad zero al materiei” prin faptul că nu este supusă degradării, validându-se utilizarea ei în arhitectura regimului negației. Inițiind o „comunicare universală, dar abstractă”, sticla angajează o aparentă omogenizare a elementelor spațiale, însă perspectiva este modificată, spațialitatea se dilată, nemaiputând fi cuprinsă cu privirea. Mai mult, se creează secvențieri și rupturi de nivel ce dau impresia de adâncime, ascunzând privirii planurile nou constituite din reflectări. În spațiul creat prin reflectări, formele nu pot interrelaționa și nu pot comunica ritmat, viu; fragmentarea și devierea relativizează formele ce se abandonează în „tentația vidului”. Din punct de vedere temporal, sticla creează impresia unui continuum, a unei stăpâniri iluzorii a timpului, care, în esență, în această punere în scenă, nici nu se manifestă.

Forme. Colecția

Alăturarea aparent ordonată de obiecte (ziare, reviste), după norme ale unei cronologii uitate sau inexistente are o funcție „regulatoare” conturând un orizont mental: „Întotdeauna ne colecționăm pe noi înșine [...]. Colecția este alcătuită dintr-o succesiune de termeni, însă termenul ei final e persoana colecționarului” (Jean Baudrillard 1996: 61); în semnificare blecheriană, colecția participă la un proces de recuperare a identității originare. Obiectele colecționate, adunate pentru o potențială semnificare și valorizare își pierd, în opinia lui Jean Baudrillard, dubla funcție, de utilizare și de posesie, căpătând doar semnificații afective — iau „un statut strict subiectiv”. Eul blecherian nu colecționează, însă căutarea și răscolirea obiectelor „vechi”, uitate, păstrate inconștient în vederea unei aplicări funcționale îl determină să opereze cu „colecții”. Elementele conținute confirmă o realitate originară, conferă lumii fantasmatică materialitate: ziarele, decupajele din reviste, tablourile-peisaj sau de familie certifică existența evenimentului și a modelului. Vitrina cu fotografii, deși simbol al seriei, dedublării și înstrăinării, propune, în adâncime, noi semnificații: se organizează într-o colecție de identități ce validează existențele originare. Prin număr și unicitate (fotografiile reprezintă, fiecare, altă identitate) capătă putere și, implicit, un tip de materialitate; într-un univers reflectat și multiplicat, în care mișcarea este doar aparentă, iar dinamismul este susținut de manifestarea legilor reflectării, albumul de fotografii ambulant este colecția care-și recapătă funcția de

² „Două mișcări inverse: în măsura în care se integrează în sistemul cultural *actual*, obiectul vechi *semnifică*, în prezent, din profunzimea trecutului, *dimensiunea de vid a timpului*. Ca regresie individuală, el exprimă dimpotrivă mișcarea prezentului spre trecut, pentru a proiecta în ultimul dimensiunea de vid a ființei” (Jean Baudrillard 1996: 57).

utilizare, folosește, se subordonează unui scop concret, se deplasează în spațiu în locul originalelor pierdute (al ființelor înstrăinate).

O reflectare neobișnuită a raportul serie-colecție se identifică în scenele marcate de erotism din prăvălia cu mașini de cusut. Spațiul este organizat contrastant: pe de o parte lumea seriei, deschisă, transparentă, prăfuită, înstrăinată și fără secrete, pe de altă parte, scena improvizată și izolată simbolic de „cortină”, spațiu al intimității, intensității afectiv-senzoriale și al misterului³.

Părțile corpului femeii îi sunt vizibile/ descoperite eului privitor în mod izolat, detașat de întreg, valorizându-și frumusețea și seducția segmentat, individual, ca piesă de colecție cu propriul istoric, deținătoare a unor calități singulare, excepționale. Parcurgerea progresivă a fiecărui element al colecției, admirarea fragmentată a corpului femeii transformă spațiul „colecției” în loc inițiativ, izolându-se de cel al seriei prin ritm, durată și emoție.

Spațiul semnificant al vidului

Mișcarea *Întâmplărilor...* este hoinăreala, dedublarea, rotirea, căutarea prin privire, experimentarea prin rememorare sau stagnarea până la confuzie. Singura direcție vizibilă este dată de gesturile de multiplicare, de infinitele filtre deformatoare. Spațiul este favorabil întâlnirilor surprinzătoare și haotice de perspective. În mod uimitor se petrece o multiplicare a vidului.

În pictură, cercetarea problemei spațiului „nepictat” îi descoperă acestuia, pe de o parte o mare încărcătură de semnificații, iar, pe de alta, îl definește drept condiția ce face posibilă împlinirea sensului din teritoriul „pictat”. Raportul vid/plin este specific stărilor complementare și solidare, vidul având funcție structurantă, constructivă. François Cheng atribuie vidului discreție, perfecțiune și virtualitate, cu rol de a instaura succesivitatea, reîntoarcerea, și nu ruptura, transformându-l într-o condiție a împlinirii artei ca „microcosmos vital în care să funcționeze macrocosmosul” (François Cheng 1983: 3), un element dinamic, ce întrește (asemănător cu modul în care Cheng definea tăcerea în relație cu muzica — „un spațiu care permite sunetelor să persiste dincolo de ele”).

Din necesitatea demonstrației cât mai riguroase a putinței unui asemenea spațiu de a exista și de a fi constant, mai stabil și mai profund în manifestări și semnificații decât un teritoriu identificabil cartografic, cu istorie și sensuri bătorite, recurgem la notațiile referitoare la definirea unui spațiu virtual semnificant arhitectural.

În convorbirile avute cu Jean Nouvel asupra naturii, trecutului și viitorului artei arhitecturale, Jean Baudrillard definește arhitectura drept o „iluzie anticipatoare”, creatoare a unui „spațiu de seducție”, un „spațiu virtual de iluzie” (Jean Baudrillard 2005: 12). Arhitectura lucrează pe un „teritoriu de destabilizare” în care norma, formula dominantă este dată de *punctul de fugă*, locul în care spațiul este înșelător, privitorul neștiind dacă liniile se unesc sau se continuă, creându-se lumi ascunse. Legile construcției arhitecturale înțelese și aplicate corect au menirea de a dezvălui suprasemnificația lucrurilor ce compun spațiul, urmărind să dispară ca formulă și structură și având drept rezultat *ivirea*, „evenimentul pur”, purtător de sensuri virtuale. Frumusețea meditațiilor baudrillardiene constă în definirea artei structurii ca artă a

³ „În fundul magazinului un paravan de scânduri despărțea un fel de cabină de restul încăperii; o perdea verde acoperea intrarea. [...] Ei o numeau «cabina artiștilor»” (M. Blecher 1970: 17).

necesității, a liniilor invizibile purtătoare de semnificații. Dacă acestea sunt evidente și devin scop, „atunci e vorba de sculptură, de comemorare” (Jean Baudrillard 2005: 64) și exemplifică menționând cazul excepțional al unui „muzeu al vidului”⁴, o construcție nefolosită, care nu și-a găsit conținutul potrivit, devenind ea însăși obiect de artă, dar și reliefând ideea non-prezenței, a spațiului nefolosit, ce-și așteaptă împlinirea — armonie și tensiune, în același timp.

La fel, construcția disoluției, structura acesteia provoacă o mare uimire și încântare pentru că este o construcție de sine stătătoare, puternică, vizibilă, viabilă, utilă practic, dând obiectelor conținute valoare, rost, materialitate (existență) temporală, dar devine, în același timp, conținătoare, purtătoare a vidului, a secunde care trece, a materiei ce se topește după formulele primordiale specifice.

Corporalitatea speculară

Corporalitatea speculară, cea elementară sau secvențială sunt, la nivelul imaginarului, forme de manifestare a spaimei de moarte — „Corpul, loc al morții în om” (David Le Breton 2002: 21), fiind specifice scriiturii disoluției.

Înțelegerea perspectivei asupra corpului, a semnificațiilor simbolice avute în discurs implică o dublă abordare: corpul alcătuit din aceleași elemente cu ale cosmosului, parte a acestuia și corporalitatea ca semn al alterității, rupturii și îndepărtării. Deși creatoare a Golemului, spiritualitatea ebraică desemnează cu același termen noțiunile „corp” și „materie”, respectiv „suflet” și „trup”, nereflexându-se în semantică o diferențiere (dualitate) specifică între noțiuni; universul mitic și biblic este spiritual și substanțial, într-o corespondență unificatoare a elementelor conținute. Viziunea unificatoare este emanată de geneza comună a lucrurilor (materiei) și ființelor, prin cuvânt (divin): „prin gura lui Yhwh, cerurile au fost făcute, iar prin suflul gurii sale, întreaga lui armată..., căci a spus și totul s-a făcut; el a poruncit și totul a existat” (David Le Breton 2002: 21-22)

Fiind un discurs cu țesătură mitică, abordarea simbolisticii corpului se apropie de cea a societăților tradiționale, unde procesul de difuzie/ corespondență om-natură-cosmos asigură aceeași materialitate, consistență și alcătuire pentru elementele intrate în osmoză. Istoricitatea tăgăduiește legăturile duratei cu un *illo tempore* și ale corporalității cu o materialitate magico-mitică, mai mult, creează factorii ce vor determina înstrăinarea de sine și ruptura de ceilalți, „factorul de individuație”.

David Le Breton analizează corporalitate în evoluția semnificațiilor sale parcurgând traseul de la gândirea post-magică până la modernitatea și evidențiază o nouă perspectivă asupra corpului configurată de „antropologia reziduală” conform căreia „corpul reprezintă un rest”, „forma accesorie” în afara conștiinței sau o izolare a omului de propria-i corporalitate (limitatoare sau eliberatoare) pe care urmărește să o controleze și să o modeleze⁵.

⁴ „Există un mic muzeu foarte simpatic, îl cunoști fără îndoială, construit de Kenzo Tange la Nisa. E o construcție mică, delicioasă, care se găsește pe un plan de apă, nu departe de aeroport. A fost construit acum trei sau patru ani și a rămas gol de atunci, pentru că nu au existat mijloace de a-i găsi un conținut. Prin urmare, e muzeul vidului și e minunat, e un giuvaier. De cinci sau șase ani, Kenzo Tange nu mai face nimic el însuși. Vezi, poate e ultimul lucru pe care l-a acceptat... A atins punctul ultim” (Jean Baudrillard 2005: 64).

⁵ „Definiția modernă a corpului presupune că omul e rupt de cosmos, rupt de ceilalți, rupt de el însuși, corpul fiind reziduul acestor trei separări”, (David Le Breton 2002: 43).

Mai puțin decât un rest, corpul blecherian își caută materialitatea (osatura), în condițiile în care *forma*, ca mod de existență i se pierde printre celelate simulacre; în această ipoteză, existența corporalității și rangul de materialitate manifestat devin elemente primordiale ale semnificării. Exagerând spre evidențiere am putea afirma, în aceeași linie, că în scriitura blecheriană persoana este reziduală, existența, manifestările și natura acesteia depinzând esențialmente de corp. Omul în singularitatea sa pretinde o certificare și un sens prin regăsirea corporalității. În textul blecherian corporalitatea nu este identificabilă *stricto sensu*, având o manifestare simbolistică inedită — fie este numai formă (reflexie, amintire, duplicat etc.), fie este materie primordială informă. Estezia se manifestă, în mod extraordinar, nu la nivelul simulacrelor, ci al materiei elementare. Dacă modernitate impune teoria corporalității ca „factor de individuație”, de distincție de celălalt, de sine și de cosmos, textul lui M. Blecher înseriază o totalitate de corpuri, de forme care nu pot conduce către referenți, în această scriitură individuația manifestându-se într-o formă extremă. Corporalitatea blecheriană creează „un imaginar al transparenței” (subtitlul unui capitol din *Antropologia...* lui David Le Breton) în care corpul se prezintă ca o structură cu valențe adânc semnificante.

În termenii lui Gilbert Durand (*Imaginația simbolică*), textul lui M. Blecher realizează o balansare deconcertantă între corpul-simbol (cosmic, totalizator) și corpul-semn. Însă nici la acest nivel de reprezentare nu putem practica pe deplin analogia ce ar ajuta la încadrarea într-o scriitură a imaginariului. Corpul-simbol (cosmic, totalizator, în comuniune universal) este „amorf”, având în comun cu miticul și natura doar materia primordială ce invadează spațiile, iar corpul-semn, cu valențe funcționale, teoretic, „structură tehnică de funcții substituibile”, „este neobișnuit în imaterialitatea prezentată; se potențează ca element al rupturii de un referent inexistent”.

„Atomizarea” ființei, pluralitatea au condus firesc spre formarea unui „clivaj ontologic” (David Le Breton 2002: 215) pierderea unității originare. În condițiile opacizării „tramei simbolice” și a pierderii comuniunii cu ceilalți, a rămas determinant relația cu sine și cu propria materialitate. De această dată, corpul nu este potențiator sau purtător al misterelor naturii; el obturează calea de cunoaștere devenind o „formă vidă din punct de vedere ontologic” (David Le Breton 2002: 43). Raportul dintre timp și durată sau căutarea unei modalități de a ieși din temporalitate sunt reflectate în relația dintre conștiință și corp. Dar, corporalitatea nu poate fi identificată material, ci doar formal și nu poate favoriza o relaționare în planul individualității. Cu această condiționare, codul structural (unitatea inițială) nu poate fi recuperat și fixat deoarece unul dintre elementele unității este doar imagine; singură, Ființa nu poate revela semnificațiile vieții și nici iniția o ieșire din durată.

Mecanismul

Corpul ca exterioritate acționează și se supune legilor unui univers în afara existenței divine sau magicului, răspunzând unei cauzalități mecaniciste și fizice. Relația dintre eul blecherian și lumea concepută pe modelul unui gigant mecanism de reflectare speculară este metaforic evidențiată de prezența toboșarului-clovn. Acesta beneficiază de o serie de interpretări conferite de elementul/universul de referință: este o punere în adâncime a ipostazierii ființei în raport cu existența sau un alt element din interminabilul șir al multiplicatelor blecheriene. Însă, se ivesc o serie de indicii care îndrumă către transformarea păpușii mecanice într-un metasemn.

Așadar, în mixajul de mecanic aplicat peste uman, se produce o inversare a percepției: păpușa mecanică este mai vie decât orice ființă umană din spațiul bălciului, am putea chiar conchide că, în afara vocii narative, este singura imagine dinamică, plină de vitalitate, care impune o rupere de ritm în mișcare, fie ea a actanților (simulacrelor) sau a discursului. Mască-zâmbet a acesteia, manifestarea în spațiul unei vitrine obligând la o dublă ipostaziere a privirii (privitorul privit!), izolarea semnificativă de restul universului blecherian (de materie, amintire și reflectare), momentul în care este observată și în care își manifestă prezența, toate conduc către sugestia unui metatext, a unui discurs ce dispare în momentul constituirii semnificațiilor sale, al cărui sens stă în disoluția lumii create chiar în momentul numirii.

Corpul secvențial

Reflectările, în singularitatea lor, sunt lipsite de unitate, universul multiplicat nu prezintă coerență decât din perspectiva legilor fizicii, însă nici o imagine nu este completă, ci repetitivă, fragmentară, segmentară, definind ideea unui corp-secvențial.

În plus, chiar și o imagine „săracă” va trezi curiozitatea realității semnificate, „suscită în om o dorință de imaginar, ca și cum lipsa sensului nu ar putea decât să ducă la riposta reveriei” (David Le Breton 2002: 204), „favorizează deruta, incită la deviere” (David Le Breton 2002: 205). Construcția imaginată (eul originar) pe semnele imaginilor corporale blecheriene este imposibil de împlinit deoarece modelul referențial este pierdut în devierile multiple — „corpul se golește și de dimensiunea axiologică. E depozat și de haloul său imaginar” (David Le Breton 2002: 216).

Reluând terminologia lui David Le Breton, remarcăm existența/ manifestarea unei „proxemii simbolice”- gesturile se actualizează în reflectări sau acte cu o ritmicitate lentă, îndepărtată de scop sau în absența acestuia; acțiunile — a privi, a-și aminti — nu reclamă o parcurgere activă a spațiilor.

Forma, poetică a oglinzii

Continuând raportarea creator baroc și blecherian se constată că „hiperbolizării baroce”, „prezenței abuzive a formei” (Victor Ieronim Stoichiță 2007: 231) le corespund multiple reflectări speculare și duplicări ale materiei, toate ca tentație de a ascunde „conștiința unei absențe” a ființei.

Oglinda realizează o trecere de la principiile tridimensionalității realului la bidimensionalitatea spațiului plan, păstrând iluzia prin crearea impresiei de spațialitate și adâncime. Pragul dintre real și imagine a fost înlăturat, eul trăind o basculare între cele două lumi fără a le putea identifica. Rama oglinzii sau a tabloului oferă o unitate aparentă și coerență, oferind „un fel de «realitate acvariu»” (Victor Ieronim Stoichiță 2007: 264):

Vechituri și obiecte pline de melancolie mai găseam și în alt etaj părăsit, în casa bunicului meu. Păreții aici erau acoperiți cu tablouri ciudate înrămate în cadre groase de lemn aurit ori în cadre mai subțiri de pluș roșu. Mai erau și niște rame făcute din scoici mici, alăturate, lucrate cu minuțiozitate care mă făcea să le contempnă ceasuri întregi. Cine lipise scoicile? Care fuseseră gesturile mărunte vii, ce le uniseră? În astfel de lucrări defuncte renășteau deodată existențe întregi, pierdute în ceața timpului ca imaginile din două oglinzi paralele, înfundate în adâncimi verzui de vis (M. Blecher 1970: 59).

Dubla înrămare face posibil schimbul de priviri tablou (cadru delimitat simbolic)-privitor; transformând actul de a privi într-un proces iterativ (vedea/ a fi văzut) și instituind prezența privitorului privit, a privitorul implicat în tablou. Se creează o legătura între spațiul imaginii și cel „concret”, ruptura se convertește în continuum, instituind o semantifică simbolică.

Fotografia. Relația Referentului cu Moartea

Imaginarul autoreflexiv se îmbogățește prin apariția fotografiei-autoportret, care, cel mai adesea, își va pierde valoarea practică și acumulând sensuri confesiv-simbolice. Raportul dintre ceea ce Victor Ieronim Stoichiță numește „personaje exotopice și dublura lor endotopică” (Victor Ieronim Stoichiță 2007: 133) este neliniștitor ca semnificație, deoarece atât spațiu exterior cât și cel dublat, spațiu-imaginație aparțin, la o primă vedere, unei irealități, pentru ca, apoi, doar extoposul și eul disoluției să-și dovedească inexistența în prezent. Coerența și materialitatea acestora sunt date de o temporalitate parcursă, tocmai de prezența forografiei-dovadă. Mai mult, aceasta și portretul endotopic au puțința de a parcurge spații, în timp ce naratorul, deși personaj exotopic realizează o deplasare endotopică, interior-imaginară. Autoproiecția-fotografie, statuia și reflectările speculare sunt cele care dau volum conturului eului-narator și îl creează. „Tulburătoarea ciudățenie”⁶ a dublului balansează, tulbură și modifică limitele/ regulile de consistență ale celor lumi. Creat din nevoia de a apăra eul de moarte, dublul îl salvează, nu prin acțiunile de exorcizare sau păcălire a morții, ci prin validarea modelului ca realitate născătoare de imagini.

Analiza fotografiei nu atât relaționată cu alteritatea, cât cu Referentul și cu prezența inherentă a Morții, apropierea acesteia de codurile de funcționare ale teatralului și nu ale picturalului, ne determină să menționăm perspectiva barthesiană din *Camera luminoasă. Însemnări despre fotografie* pentru a ne valida afirmațiile referitoare la noua construcție imaginară.

Fotografia face parte din categoria imaginilor, însă are un statut deosebit prin relația cu referentul⁷ cu care se află „într-o coprezență uimitoare” ce nu permite distanțarea, nedesprinderea de referențial făcând-o să „conțină ceva tautologic”. „Ordinea fondatoare” a reprezentării fotografice, „noema sa”⁸ este *Referința*. Fotografia nu aduce în memorie în mod melancolic sau proustian trecutul, nu-l restituie, ci îl confirmă, „posedă o forță doveditoare”, intenția autentificării dominând reprezentarea. În accepția lui Roland Barthes, fotografia va conferi sensurilor un amestec de tragic și uimire: această formă de re-prezentare surprinde

⁶ Victor Ieronim Stoichiță îl citează pe Sigmund Freud (care, la rândul său, face referire la un articol din 1906 al lui Jentsch) pentru a descrie „simțământul de tulburare ciudată” provocat de „figurile de ceară, păpușile ingenios fabricate și automatele”, „caracterul de tulburătoare ciudățenie” dat de „dubiile dacă o ființă aparent însuflețită este cu adevărat vie; sau invers, dacă un obiect fără viață nu ar putea să fie de fapt însuflețit” (Victor Ieronim Stoichiță 2007: 163).

⁷ „S-ar zice că fotografia își ia întotdeauna referentul cu ea, ambii loviți de aceeași imobilitate îndrăgostită sau funebră, chir și în mijlocul lumii în mișcare” (Roland Barthes 2008: 12).

⁸ Cităm *in extenso* pentru a certifica afirmațiile și interpretarea făcute textului blecherian „Numele noemei Fotografie va fi așadar: «Acest-lucru-a-existat-cândva» sau Intratabilul. În latină (pedanterie necesară pentru că lămurește nuanțele), asta s-ar spune cu siguranță «interfuit»: ceea ce văd s-a aflat acolo, în acest loc care se întinde între infinit și subiect (*operator* sau *spectator*); s-a aflat acolo, dar s-a și separat imediat; a fost prezent în mod absolut, de necontestat, dar s-a și amânat deja” (Roland Barthes 2008: 71).

evenimentialul, singularitatea clipei, accidentalul, spectacolul, dar emoției momentului surprins i se adaugă simultan distanțarea critică, prezența materială a temporalității, conștiința „reîntoarcerii a ceea ce e mort”. Imaginea fotografică este mai aproape de categoria obiectului decât de a semnelui și, având referentul „lipit” de ea, distanțarea ce trebuie practică în acest caz este neobișnuită.

Aceeași dualitate semantică este relevantă și în distincțiile operate de Roland Barthes care utilizează „în analiza fotografiei, termenii de Spectator, Operator și *Spectrum*, acesta din urmă denumind referentul devenit eidolon, spectacolul vieții, dar și Moartea.

Din această perspectivă interpretativă, fotografia (fie ea realizată de Spectator, fie de Operator) conține mai multă ființă și cuprindere a sensului existențial decât alte forme de reprezentare, „ imaginea mea mobilă, zdruncinată printre miile de fotografii schimbătoare”, observă Roland Barthes, fiind mai aproape de „eul profund”. Retorica barthesiană — „fotografia înseamnă începutul existenței mele ca altul: o disociere întortocheată a conștiinței identității” (Roland Barthes 2008: 18) instituie un nou cod interpretativ conducând către modul original de definire și ajutând autoscopia să redevină o reprezentare cu rădăcini mitice. În consecință, și universul în care aceasta se manifestă și semnifică va fi de natură simbolizantă.

Fotografia, formă de autoreprezentare

Identificarea propriei fotografii se anunță ca formă simbolică de autoreprezentare și conferă textului valențele unui discurs autobiografic. Dar, depășind stadiul textului-mod de autocunoaștere, abordarea imaginilor fotografice implică paradigma temporală. Privirea din fotografie („privirea dinlăuntrul tabloului (Bleck aus de Bilde)”) validează o realitate temporală și existențială și reclamă, simultan, o cercetare a lumii în care este plasat privitorul, această inversare a ipostazierilor cognitive obligând la schimbarea naturii celor două forme de spațialitate, impunând stagnarea și ieșirea din timp a celei ce tocmai se declara model real și valid:

Într-un rând, într-o asemenea vitrină dădui peste propria mea fotografie. Întâlnirea aceasta bruscă cu mine însumi, imobilizat într-o atitudine fixă, acolo la marginea bîlciului, avu asupra mea un efect deprimant.

Înainte de a ajunge în orașul meu, ea călătorise desigur și prin alte locuri, necunoscute mir. Într-o clipă avui senzația de a nu exista decât pe fotografie (M. Blecher 1970: 49).

Revenind la notațiile făcute de Roland Barthes este esențială referirea la fotografie și raportarea disociativă a acesteia și a conceptelor adiacente Spectator, Operator, Referent, Spectrum, la Moarte.

Perspectiva din care este privită Gilda în cabină este cea a unui Operator, se creează impresia de fixare a momentului, de decupare temporală asemănătoare cu cadrul fotografic. Dacă în momentul privirii naive, eul blecherian era doar un spectator-participant naiv, acum, în temporalitatea rememorării, acesta devine un Operator (fotografic), decupează și încadrează amintirea, acțiunea de fixare a acesteia fiind profesionistă. Roland Barthes identifică condiționarea emoției Operatorului („și de aici esența Fotografiei Fotografului”, Roland Barthes 2008: 15) în a avea „un anumit raport cu micul orificiu prin care el privește (sténopé), decupează, încadrează și pune în perspectivă” (Roland Barthes 2008: 15), de modul în care privește „viziunea decupată de gaura cheii din camera obscură”. În continuare, barthesian privind, fotografia garantează realul, existența lui trecută și pierdută: „Ea este Particularul

absolut, Contingența suverană, mată și cumva brută, Cutarele..., pe scurt Tuché, Ocazia, întâlnirea, Realul, în manifestarea sa neobosită” (Roland Barthes 2008: 12).

Analizând „cadrele fotografice” (întâmplările) realizate de eul blecherian (ca Operator, cu evidența intenționalității), remarcăm (utilizând terminologia lui Roland Barthes) că studium-ul⁹ este definit de copilărie și temele amintirilor. Mai mult, demersul convertirii către original a sensurilor interpretative este validat de convingerea lui Roland Barthes că totalitatea surprinsă de *studium*, universul acestuia revelează „miturile Fotografului”. Iar *punctum*-ul¹⁰, elementul tulburător, sensul deja existent, dar atunci descoperit al acestora este spălarea cadavrului – ca prezență fotografică își găsește straniețea în faptul că re-prezintă viu ceea ce este mort („ imaginea vie a unui lucru mort”).

Definiția dată de Roland Barthes fotografiei relaționând-o nu cu formele alterității, ci cu moartea susține gândirea creatoare blecheriană. În primul rând reclamă aceeași lectură în registru mitic, apoi confirmă imaginea unui univers fără viață, formă reflectată, în care, în mod fericit, doar unele reprezentări mai au un referent dintr-o realitate îndepărtată, demult dispărută¹¹. Conținându-și moartea, fotografia se apropie ca modalitate de reflecție mai mult de teatru (decât de pictură), transformând întreaga lume surprinsă în spațiu teatralizat invadat de Moarte: „Fotografia mi se pare mai apropiată de Teatru [...], datorită unui intermediar special (sunt poate singurul care vede acest lucru): Moartea. Este cunoscut raportul original dintre teatru și cultul morților: primii actori se detașau de comunitate atunci când jucau rolul Morților: a te machia însemna să te desemnezi simultan ca trup viu și mort: bustul dat cu alb din teatrul totemic, omul cu fața vopsită din teatrul chinezesc, machiajul pe bază de pastă de orez din Katha Kali-ul indian, masca din Nô-ul japonez. Or, exact același raport îl găsesc și în Fotografie; oricât de vie ne-am forța s-o concepem (și această furie de a «imita viața» nu poate fi decât negarea mitică a unei spaime de moarte), Fotografia este asemănătoare unui teatru primitiv, unui Tablou Viu, figurarea unei fețe imobile și fardate sub care îi vedem pe morți” (Roland Barthes 2008: 32-33). Fixarea de către eul-narator a amintirilor în cadre fotografice, decuparea acestora din memorie și înșiruirea lor discursivă este o cale de salvare, soluția găsită pentru a ieși din moarte — precum Golem, trecutul, realitatea acestuia, prin fixare fotografică își conține moartea.

Bibliografie

Blecher, M., *Întâmplări în irealitatea imediată, Inimi cicatrizante*, antologie și prefață de Dinu Pillat, București, Editura Minerva, 1970.

Baudrillard, Jean, *Celălalt prin sine însuși*, traducere de Ciprian Mihali, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 1997.

⁹ „Afect mediu [...] un soi de interes uman atenția față de un lucru, gustul pentru cineva, un soi de implicare generală, amabilă desigur, însă fără o acuitate specială” (Roland Barthes 2008: 27-28).

¹⁰ „Pleacă din scenă ca o săgeată și vine să mă străpungă,, „înțepătură, mic orificiu, pată mică, , tăietură mică și, în același timp, aruncare cu zarul. *Punctum*-ul unei fotografii este acel hazard care, în ea, mă împunge (dar mă și rănește, mă sfășie)”, (Roland Barthes 2008: 29).

¹¹ „Din punct de vedere imaginar, Fotografia reprezintă acel moment foarte subtil [...], în care, la drept vorbind, eu nu sunt nici subiect, nici obiect, ci mai degrabă un subiect care se simte devenind obiect: trăiesc atunci o microexperiență a morții (a parantezei): devin cu adevărat spectru [...]. S-ar zice că, înspăimântat, Fotograful trebuie să lupte din răputeri pentru ca Fotografia să nu fie Moartea. Eu însă, devenit deja obiect, eu nu lupt [...] Ceea ce văd este că am devenit Numai-Imagine (*Tout-Image*), adică Moartea în persoană”, (Roland Barthes 2008: 19).

Baudrillard, Jean, *Figuri ale alterității*, traducere de Ciprian Mihali, Pitești, Paralela 45, 2002.

Baudrillard, Jean, *Sistemul obiectelor*, traducere de Horia Lazăr, Cluj, Editura Echinox, 1996.

Baudrillard, Jean, *L'Echange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.

Baudrillard, Jean, *Simulacre și simulare*, traducere de Sebastian Big, Cluj-Napoca, Editura Idea Design&Print, 2008.

Baudrillard, Jean, Jean Nouvel, *Obiecte singulare, Arhitectură și filozofie*, traducere de Ciprian Mihali, București, Editura Paideia, 2005.

Brook, Peter, *Spațiul gol*, traducere de Georges Banu, Marian Popescu, București, Editura Unitext, 1997.

Burgos, Jean, *Pentru o poetică a imaginarului*, traducere de Gabriela Duda și Micaela Gulea, Prefață de Gabriela Duda, București, Editura Univers, 1988.

Burgos, Jean, *Imaginar și creație*, volum tradus în cadrul Cercului traducătorilor din Universitatea „Ștefan cel Mare” Suceava, Prefață de Muguraș Constantinescu, București, Editura Univers, 2003.

Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale Imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, Postfață de Cornel Mihai Ionescu, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998.

Le Breton, David, *Antropologia corpului și modernitatea*, traducere de Doina Lica, Timișoara, Amarcord, 2002.

Stoichiță, Victor Ieronim, *Creatorul și umbra lui*, București, Editura Humanitas, 2007.

Stoichiță, Victor Ieronim, *Scurtă istorie a umbrei*, traducere din engleză de Delia Răzdolescu, București, Editura Humanitas, 2008.

LITERARY SENSITIVITY OF A PHYSICIAN

Author 1: Andronache Liliana Florina, PhD, Assistant Lecturer, University of Medicine and Pharmacy „Carol Davila” Bucharest

Author 2: Andreescu Cristina Veronica, PhD, Lecturer, University of Medicine and Pharmacy „Carol Davila” Bucharest

Abstract: Born în Dorohoi, Francisca Stoleru graduated from the Faculty of Medicine in Iași, in 1960. For three years she attended an internship in a Moldavian rural settlement and for another eight years she practiced medicine in Constanța, until 1971 when she left the country and settled down in Israel. She went on with practicing her profession in the adopting country, as well, in Haifa. Her literary debut took place in 2001 when the author published the volume of short stories “Cuibul de viespi”. Plucking up courage in the literary field, the next year, the physician of Romanian origin launched another volume of short stories “Vioara cu arcuș fermecat”. In Romania, these two volumes received the Special Award of the International Book Fair - Iași, in 2009. In 2005, the writer returned in the literary landscape with the novel “Bulevardul Tomis” and four years later she signed another volume of literature “Migdalul a înflorit a doua oară”. Three years later, “Karin mon amour” was put in print. Like most Romanians who chose the path of letters adopted by the Holy Land, Francisca Stoleru became a member of the Romanian Language Writers' Association of Israel, and Writers' Union of Romania and Romania Writers' Association of Physicians.

Keywords: bigotry, shrewdness, intellectualness, literary value, medicine

Nuvelele din primele două volume, reunite sub numele de *Povestiri de adormit părinții*, fac joncțiunea între profesia de medic și cea de om al literelor. Experiențele trăite în calitate de medic și-au pus amprenta asupra sufletului autoarei și i-au condus pașii către un umanism care scapă unui simplu scriitor. În finalul primului volum, *Cuibul de viespi*, nuvelista reușește să surprindă însăși esența unui medic, legătura specială pe care acesta o dezvoltă cu oamenii și cum, dincolo de rănille trupesti, fiecare dintre noi ascunde o poveste: “Pereții unui cabinet medical închid între ei o cutie a surprizelor. Trupurile ies din învelișul hainelor, sufletele apar din găoacea lor protectoare de sfială și discreție, dezvăluindu-se într-un neașteptat amestec de adevăruri tănuite. Oameni... destine. Trupuri... suflete. În cariera mea am avut norocul să cunosc sute și sute de oameni, fiecare un tip special, în felul lui, fiecare având un bagaj de amintiri vesele sau triste, fiecare trăind în prezent, dar purtând cicatricile și izbânzile trecutului – și care îi influențau viața pe tot parcursul ei. Nu poți trata trupul unui om fără a te apropia de sufletul lui. Cabinetul unui medic este un fel de zid al Plângerii. De multe ori, cheia succesului

unui tratament medical este arta de a-l face pe om să înțeleagă că există o ureche să-l asculte și un umăr pe care să se sprijine. Un zâmbet face câteodată minuni. Iar eu, nefiind decât un om, m-am înveselit la bucuriile lor, m-am amuzat, în sinea mea, de ciudățeniile lor și am lăcrimat la durerile lor.”¹

Această conexiune între profesia practică și cea de suflet transpare din textul scris prin grija cu care autoarea analizează sufletul uman. Luciditatea de care aceasta dă dovadă în examinarea conștiinței umane și a resorturilor care o pun în mișcare nu putea fi dobândită decât prin studii de specialitate și prin interacțiunea directă cu omul. Actul scriiturii este, de fapt, o altă formă de practicare a meseriei alese căci: “Scriind și publicând literatură în limba română, medicul scriitor vorbește despre compatibilitatea dintre medicină și literatură, una de referință dacă ne gândim la istoria medicinei și literaturii.”² Parcă autoarea știa cuvintele înțelepte ale lui Platon “Cea mai mare greșală la tratarea bolilor este că există doctori pentru bolile fizice și doctori pentru bolile de suflet, când acestea nu se pot despărți una de alta.” Tocmai după aceleași precepte se ghidează scriitoarea-medic, considerând că trupul și sufletul reprezintă părți ale unui întreg ce nu poate fi tămăduit decât ca atare.

Acolo unde știința nu poate oferi răspunsuri, suplinește valoarea estetică: “Arta încearcă să oglindească ipostaza inefabilă a existenței, știința laturile precizabile. Cunoașterii științifice îi scapă întotdeauna ceva; către exprimarea acestui ceva se îndreaptă limbajele atât de felurite ale artei.”³

Scrișul reprezintă pentru slujitorii lui Aesculap nu doar o supapă ci și o întoarcere la inocența primordială. Oricare ar fi motivația, cert este că arta scrisă îi influențează pe medici dar și profesia practică exercită o influență asupra beletristicii lor: “Profesia aspră de medic, dobândită după ce formarea personalității unui tânăr s-a încheiat, determină în mai mică măsură scrisul artistic decât genuinul impuls primar, înăscut și irepresibil, care izbutește să-i dea configurare și să-l vădească pe artistul adâncurilor. E lesne de înțeles că vorbesc despre harul cu care a venit pe lume și care îl îndeamnă să se ia în serios. Așa stând lucrurile, concepția după care arta beletristică a medicului este un *violon d’Ingres* e mai puțin exactă iar cea după care e un produs al supapei tumultului din adânc e foarte aproape de adevăr. Pe de altă parte însă, este indiscutabil și faptul că practicarea medicinei îl înrăurește pe medicul scriitor.”⁴

Bulevardul Tomis (2005) este alcătuit din șapte povești de viață ale unor prietene, medici de profesie. Construit ca dintr-un mozaic, romanul îmbină memoriile cu stilul epistolar dar și caracterizarea directă. Trama se construiește treptat lăsând să se întrevadă în țesătura sa nu doar caracterele celor ce au fost odată prietene ci și rememorări ale unui trecut dureros al anilor ’70. Faptul că toate personajele acestui volum de beletristică sunt medici, ca și autoarea însăși, nu credem că este o alegere întâmplătoare. Autoarea a simțit nevoia, ca cel puțin în primul ei roman, să facă trecerea lină dinspre literatura de ficțiune spre cea realistă. Așadar, romanul

¹ Apud Bianca Marcovici, *Invitată, Francisca Stoleru*, 5 septembrie 2009, consultat la adresa <https://wxwx.wordpress.com/2009/09/05/invitata-francisca-stoleru/>.

² Elena Solunca, *De dor...*, în *Viața medicală*, nr. 48 (1194), 6 decembrie 2012.

³ C.D. Zeletin, *Trăiam senzația penibilă că supraviețuiesc propriei mele sinucideri ...*, interviu cu Rodica Diaconu, *LiterNet.ro*, 19.11.2004, consultat la adresa <http://atelier.liternet.ro/articol/1913/Rodica-Diaconu-CD-Zeletin/CD-Zeletin-Traiam-senzatia-penibila-ca-supravietuiesc-propriei-mele-sinucideri.html>.

⁴ C. Z. Zeletin, *Societatea Medicilor Scriitori și Publiciști din România la 20 de ani*, în *Viața medicală*, nr. 50 (1404), 24 decembrie 2010.

Bulevardul Tomis, deși construit în stil ficțional, își are obârșia în însăși biografia autoarei, la rândul ei ajunsă medic în Israel.

Pe măsură ce autoarea devine tot mai sigură pe condeiul ei, își va îndrepta pașii literari către proze din ce în ce mai exotice și chiar teziste. Dar, deocamdată, era nevoie de o tranziție blândă dinspre real spre imaginar iar acest roman răspundea nevoii autoarei de a-și confirma valoarea literară.

Karin, mon amour (2012) este un roman construit ca o dentelărie, care în periplul său atinge coarda senbilă a cititorului, “cu multă inteligență și subtilitate, în intimitatea de gândire a unor femei intelectuale. Autoarea, de profesiune medic, dă personajelor sale acea abilitate dusă către perfecțiune de a observa lucruri și situații pe care, de regulă, le ignorăm, dar și capacitatea aceea absolut mirabilă prin care numai o femeie poate să descrie o situație, sau un caracter, făcând referire la un aparent banal detaliu de vestimentație, parfum ori coafură.”⁵ Romanul, dincolo de construcția detaliată, se dorește o strădanie de a se opune bigotismului: “existenței, în lumea contemporană, a unor vestigii de gândire medievală, arhaică, manifestate în convingeri excesive, exagerate, ce merg până la intoleranța totală față de orice și oricine, de la idei și tradiții până la persoane, fie ele și foarte apropiate. Este, firește, vorba de fanatism, de acea religiozitate excesivă pe care civilizația modernă n-a reușit să o anihileze, nici măcar să o estompeze și care își are exponenți de neînduplecat în toate cultele.”⁶ În manieră detectivistă, narațiunea se alcătuiește din poveștile a șase personaje. Familia Zamir, cu cele trei generații: Otilia (bunica), Alma (mama) și Karin (nepoata), deși crescute în cult mosaic nu dau dovadă de intoleranță religioasă. Măritată cu Arik, Karin se confruntă cu fanatismul cultului religios la care acesta aderase ca membru. Acuzată de infertilitate de către comunitatea retrogradă, Karin fuge cu pictorul Vadim pentru a se salva de la linșaj. Abia după ce o pierde, Arik reușește să se desprindă din mrejele fanatismului căruia îi căzuse pradă.

Dansatoarea de flamenco (2014) reprezintă ultimul roman al autoarei de origine română și reușește să îmbine modul de exprimare armonios cu agerimea: “un stil în care fraza elegantă face casă bună cu inteligența, umorul subtil și farmecul special...”⁷. În acest roman, “un fel de balsam cu care ne putem vindeca de multele rele care ne înconjoară”⁸, Francesca Stoleru dă dovadă de o măiestrie deosebită în îmbinarea unor fire epice într-un tot unitar. Ca într-un tapițerie atent țesută, romanul degajă “o frumusețe puțin stranie însă plină de căldură, o căldură plăcută care îți rămâne nu numai pe retină ci și undeva, adânc, în suflet. Și, ca orice lucrare de acest fel, făcută din mii de pietricele sau plăcuțe de ceramică, fiecare cu istoria ei, cu strălucirea și culoarea ei, dar care, topite în ansamblu, capătă o cu totul altă dimensiune și semnificație, fără să-și piardă însă nimic din calitățile individuale. Evident trecerea la un nivel superior de expresivitate se datorează mâinii, ochiului, inimii precum și talentului celui care a gândit și a lucrat ansamblul.”⁹

Dincolo de aparenta simplitate narativă se ascunde un eșafodaj de teme general umane ce lasă în urmă, după încheierea lecturii, un întreg val de reflecții profunde. Cuvintele

⁵ Mihai Batog-Bujeniță, *O carte care ar trebui să ne dea de gândit*, *Confluențe literare*, nr. 642 din 03 octombrie 2012.

⁶ Dan Lăzărescu, *Între dragoste și fanatism*, în *Viața medicală*, nr. 32 (1178), 27 august 2012.

⁷ Mihai Batog-Bujeniță, *Francisca Stoleru, dincolo de cuvintele scrise*, în *Confluențe literare*, nr. 1296 din 19 iulie 2014.

⁸ *Ibidem*,

⁹ *Ibidem*.

scriitoarei-medic vin să răscrolească apele liniștite ale sufletului uman cu interogații adânci. Nelipsit de pilde morale, romanul deslușește cititorului nevoia omului de a fi sprijinit în toate de cei apropiați, de nevoia general umană de se dedica altora și oferind, să primească. Romanul alternează povestea lui Iris, dansatoarea de flamenco - poveste ce are loc în Spania - și a Dorei - o fetiță evreică ajunsă într-o șatră de țigani ce colindau Moldova. Cartea unimește nu doar prin exotismul poveștilor ci și prin capacitatea profund umană de a relata două povești de viață reconfirmând “talentul de povestitoare care, cum se știe, e o condiție *sine qua non* pentru orice adevărat scriitor. La care se adaugă acuratețea cu care ea a păstrat, peste ani, nealterată, ba chiar mereu îmbogățită, limba țării în care s-a născut și s-a format și în care își scrie și astăzi «poveștile» culese cu dibăcie din realitate, pentru a le reda o nouă viață în literatură.”¹⁰ Ca și în romanul anterior, revenirea la sentimente profund umane - dragoste și respect - este singura care poate da tăria de a depăși toate problemele: “Autoarea se folosește de iubire, care devine cheia succeselor eroilor, salvează aparențele și profunzimile, constituie soluția situațiilor aparent fără ieșire.”¹¹

Agerimea scriitoarei constă în capacitatea de a ascunde “la vedere”, acoperite sub o pojghiță de prozaism, unele din cele mai interesante învățăminte. Această pricepere de a tăinui în mundan înțelesuri mult mai profunde, de a crea universuri din oglinzi paralele conferă unicitatea adâncimii narațiunii celei care a profesat cu succes atât ca medic când și ca literat lăsând să se întrevadă virtuozitatea condeiului său: “Numai că noi, cei obișnuiți cu scrierile doamnei doctor, știm că aparenta simplitate a narațiunilor care se îngemănează formând un întreg fascinant, o acțiune care se urmărește de-a lungul romanului cam cu sufletul la gură, este doar o provocare, deoarece doar în spatele cuvintelor scrise se află adevărata lor dimensiune, aceea dată de înțelepciunea subtilă și profunzimea unor pilde provenite parcă din acea strălucitoare inteligență a străvechimii pe care ești invitat să o deslușești și la care ai de meditat mult timp după ce ai sfârșit lectura.”¹²

Urzeala fină a intrigilor, atenția la detaliul fie caracteriologic, fie geografic, fac din aceste romane niște scrieri care abundă în straniețe dar care, la momentul lecturării, par foarte firești: “autoarea fiind preocupată, mai ales, de agitatul mozaic de spiritualitate care reunește etnii, religii și tradiții. Scriitura vibrantă a scriitoarei plecate din Dorohoiul natal suprapune istoria cotidiană pe conflictul dintre cele două populații (...) arta de a dezvălui trupurile ieșind din învelișul hainelor, sufletele apărând din găoacea lor protectoare de sfială și discreție, dezvăluindu-se într-un neașteptat amestec de adevăruri tănuite în umbra morții, în care migdalii, ca într-o ninsoare extatică, înfloresc a doua oară...”¹³

Deși priviți de confrății literați sau medici drept hibrizi, neofiți, medicii-scriitori au meritul de a construi o uniune între domenii hărăzite omului. Ambele tămăduiesc patologicul uman și lasă loc recuperării fizice sau psihice. Atât literatura cât și medicina slujesc, în ultimă instanță, muritorul: “Dubla profesie, medicina și scrisul artistic, întreține în cei ce o privesc din afară, tocmai prin îngemănarea ei, o ambiguitate de percepție a identității, de natură să slăbească

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Maria Dragotă, *Dans și regăsire*, în *Viața medicală*, nr. 27 (1277), 4 iulie 2014.

¹² Mihai Batog-Bujeniță, *Francisca Stoleru, dincolo de cuvintele scrise*, în *Confluențe literare*, nr. 1296 din 19 iulie 2014.

¹³ Irina Airinei, *Migdalul a înflorit a doua oară*, în *Clipa*, an II Nr. 9 Octombrie 2009, p. 16.

dreapta judecată și să hărăzească unui minorat deopotrivă medicina medicului scriitor și arta scriitorului medic.”¹⁴

BIBLIOGRAFIE

1. Airinei, Irina, *Migdalul a înflorit a doua oară*, în *Clipa*, an II Nr. 9 Octombrie 2009.
2. Batog-Bujeniță, Mihai, *O carte care ar trebui să ne dea de gândit*, *Confluențe literare*, nr. 642 din 03 octombrie 2012.
3. Batog-Bujeniță, Mihai, *Francisca Stoleru, dincolo de cuvintele scrise*, în *Confluențe literare*, nr. 1296 din 19 iulie 2014.
4. Dragotă, Maria, *Dans și regăsire*, în *Viața medicală*, nr. 27 (1277), 4 iulie 2014.
5. Lăzărescu, Dan, *Întredragoste și fanatism*, în *Viața medicală*, nr. 32 (1178), 27 august 2012.
6. Marcovici, Bianca, *Invitată, Francisca Stoleru*, 5 septembrie 2009.
7. Solunca, Elena, *De dor...*, în *Viața medicală*, nr. 48 (1194), 6 decembrie 2012.
8. Zeletin, C. D., *Societatea Medicilor Scriitori și Publiciști din România la 20 de ani*, în *Viața medicală*, nr. 50 (1404), 24 decembrie 2010.
9. Zeletin, C.D., *Trăiam senzația penibilă că supraviețuiesc propriei mele sinucideri ...*, interviu cu Rodica Diaconu, *LiterNet.ro*, 19.11.2004.

¹⁴ C. D. Zeletin, *Societatea Medicilor Scriitori și Publiciști din România la 20 de ani*, în *Viața medicală*, nr. 50 (1404), 24 decembrie 2010.

SADOVEANU'S NOVEL BETWEEN MODERNISM AND POSTMODERNISM

Ion Popescu-Bradicieni

Assist.Prof., PhD, "Constantin Brâncuși" University of Târgu-Jiu

Abstract : The transformations of Mihail Sadoveanu's book emerge from the myth of creation and get developed in the domain of the imaginary. They allow for a certain look on literature, a particular one, to whom one can only credit for a certain manner to make a reading: as a dictation of the writing, arranged around the metamorphoses of the writer, still as a certain way in which to conceive the writing at the interference of an intrafiction-metafiction-transfiction triad. The programmed craftsmanship in the ceremonial of Sadoveanu's story-telling is that reservoir, manneristically inexhaustible and happy.

In this article's author vision, Mihail Sadoveanu's novel is self-representation and anti-representation. In context, the meaning reproduction is diachronic-synchronic (that is to say paradigmatic-syntagmatic), as the paper has patience, and the reader doesn't. In search of the lost time, the big writer rediscovers the space and gravity law. Ideal entities of language resignify the expressivity of all the 'matters'. Mihail Sadoveanu is a sort of an ideal avatar of the good of Literature. (I.P.B.).

Keywords: humanistic utopia, the living power of images, the connection to the original nature, the golden branch, archetypal model.

1. Sadoveanu's novel as an open work

We looked for the meta-prose about Mihail Sadoveanu's prose in a more recent "history" of Nicolae Manolescu. I found it in a paradigm with Neculce and Creanga as having "the genius of a story-teller", then in a paradigm with Cipariu and Heliade as getting its fiction from the popular books. We can find him together with I.L. Caragiale and Mateiu I. Caragiale as an author of an initiate-erotic story on the background of some fantastic events or "ready-made" with Duiliu Zamfirescu as an evocator of a Moldavian province burning on "light fire, with characters forgotten by the world and ageing before their time" (Manolescu, 2014, 12-87).

Already laid down/incorporated in the "Great Moderns", Mihail Sadoveanu catches Manolescu's attention through the borgesianism avant-la-lettre, that is to say through the literacy of the prose, through the decorative-book meta-literary, in a word – with a manolescian term already customary to the critical judgement - through its corinthic style. We identify thus,

the sliding of modernism towards postmodernism and of course towards transmodernism and metamodernism. But M. Sadoveanu the visionary has thought that only a poet, philosopher and utopist of literature would pierce the future of living on another realm. He was dreaming with his eyes wide open to a world only seen by him. To equip it with another type of library made up of over 100 volumes written only by him.

From the ludic and metaliterary period three novels distinguish themselves: *The Golden Branch*, *The Persian Covenant* and *the Island of Wolves*, close the fairy-tales and moral oriental stories than to the Western novel. Like Borges, the Romanian Sadoveanu fusions the opposites: the erudite and intuitive, reason and imagination, to rise through them, of course conciliated, to the superior thought, to pierce through the most hidden meanings of the phenomena, of the passions of all categories.

And they seem so poetic, in a library like ‘‘a magic cabinet in which many spirits exist under a spell’’ which, woken up and called by Sadoveanu, start saying a story by heart; the one that hears it, with his interior instances, has only one thing to do: to transcribe it adding metafiction here and there, that is to say in its non-essential points.

It is however a sure thing that all his life, Sadoveanu did not get rid of his obsession that literature is expression, like Croce, that said that aesthetics is a ‘‘science of expression’’ with the role to include in the intuition-expression, that is to say in poetry, all the other moments of the spirit, the logic as well as the ethical (Croce, 1971, 13).

Borges as well was of the opinion that every structure truly literary is a ‘‘poetic work of art’’ and ‘‘the poetry is the meeting of the reader with the book, reading the book, discovering the book’’ (Borges, 1988, 31).

‘‘I always imagined paradise as a library, not a garden’’ (Borges, 1990, 115) - a confession sounds from the same Borges. This assertion is true for the Romanian adept of the ‘‘sleepless masterpieces’’ (Gorcea, 1977).

Sadoveanu's modernity lies mainly in the humanistic utopia. He belongs with Thomas Mann, Hermann Hesse, Albert Camus and André Malraux Ernst Jünger, a utopia ... of a humanism found as a transdisciplinary.

I reread ‘‘Glass Bead Game’’ (Hesse, 1994, 21-508) and I agreed with Manolescu that in ‘‘Hesse's novel, we discover a very humanist utopia akin why Sadoveanu. If Hesse's *Castalia* man is through music education and mathematics in ‘‘pedagogical province’’ of Sadoveanu, sits at the base of philosophy and general education book. Sadoveanu - N. Manolescu show - the spirit returns to nature, tame the transreligious and book descended from indigenous folk tradition of the Enlightenment, the wise books of India and China, Arab folklore. ‘‘The game of Hesse, as a synthesis of all contents and values of European culture certainly has a root in encyclopaedism eighteenth century, as rationalism moral Sadoveanu: and is equivalent Book Sadoveanu as a model of living and education’’ (Manolescu, 1999 219).

I reiterate in this section, that plenty of novels Sadoveanu stand today in actuality as works opened in terms of a dialectic of order and adventure, and the angle unfairly ignored up in 1960, the art Baroque and Neo-Baroque, allowing behold, integration unbroken tradition in the spirit of contemporary culture. (Rousset, 1976)

Poetic opera opened applied prose Sadoveanu, promote and reader-performer acts of freedom conscious places him in the position of centre active in a network of relationships

inexhaustible tasked to reinvent opera "the congeniality with the author himself" (Eco, 2002 49).

Moreover, Sadoveanu confessed in 1955 - in an interview with George Bulgăr - that he liked to look at the beauties living power of language and images they found in many books of the past and the creation anonymous folklore. "The work of the artist - and I quote - is permanently accompanied by a study of expressive means" (Bulgaria, 1984, 165).

Art means fostering literary language and phrase searches have harmony, matings new words, metaphors succeed. Literary art qualities are conciseness, accuracy, originality and beauty. Author phrase shapes and patterns of exposure, with particular focus on elements suggestive images, terms, associations we compare the original and bold. And the emotional flow of the creator must be conveyed to the reader through language it uses about the same as the story dictates Sadoveanu heroes' novels, still having only Weighing up his words and literary mastery of the craft.

So M.S. recommends "the precision by concentration, beauty through simplicity, clarity in ownership terms" (Bulgaria, 1984, 166).

2. The mythology of "The golden branch"

Rereading Sadoveanu, this is the lecture as being a means of the critical thinking and that of the disgust/ value judgement on its own, I can see to my own road.

Yes. Let us take into account that Romania has its own noblemen. At least "The Marten Brothers" with the "Golden Branch" together could have been honoured with this prize of the Swedish Academy.

Ruxandra Ivanescu and Ana Popescu have coordinated a paper in which they commented, praising, 111 famous novels in only one book. I felt happy after the inevitable awakening that, within it, is there at its honourable place, "The Annunciation" (1977), by Nicolae Breban, "Concert of music from Bach" (1927) by Hortensia Papadat Bengescu, "The Old-court noblemen" (1929) by Mateiu I. Caragiale, "The Golden branch" (1933) by Mihail Sadoveanu, "The walled in windows" (1947) by Alexandru Vona, "Scarred hearts" (1937) by Max Blecher, "Matei Iliescu" (1970) by Radu Petrescu, "The Midsummer night" (1955) by Mircea Eliade, "Procust's bed" (1933) by Camil Petrescu, "The Hanged man forest" (1922) by Liviu Rebreanu.

Once constructed by quoting in the Summary (Ivănescu, Popescu, 2005) it's time to reveal that Adrian Cristea specifies that the novel can be read as cultural tale, but its value is more important, for Sadoveanu publishes this utopia (dystopia / anti-Utopian) into a political period full of threats Stalinist-Dej, the communist dictatorship and criminal, for enough of intellectuals era they were arrested unjustly and liquidated the extermination camps Sovietised abused and driven misfits-faced beast (Cristea, 2005 , 12).

In 1933, Europe was indeed on the verge of fascism, the war, the communist antiutopia Stalinist-Maoist-Hitlerist; and VIII century Byzantium is a mirror image parabolic-allegorical of this implosive Europe undermined inwardly own weaknesses, maintained today.

Regarding the novel itself - the story itself - is performed first reading pleasure, moving the alignment relationship of love, one immanent / transcendent of Kesarion Breb and Maria.

Neither parent tandem Kesarion Breb and Plato (the latter avatar of the ancient Greek Plato - n.m.) does not lose Farmakon seduction (trans) teaching.

Therefore, reading tracks could be more:

- Write tight that uses language signs occult;
- Novel initiative at any level of metalecture;
- Overlapping order new over the old, mythical (the order of nature and said Lucian

Raicu - n.m.) world (Raicu, 1982);

- Correspondences and differences between the two structures of thought: On this track, the new order, seen visionary, as a natural extension of the old one, but fundamental, stable, fixed, refoundation of the construction of cultural and civilizational we established grid postmodern and / or transmodernist, advised by some and by others with generosity and enthusiasm, but I'm accepting suggestions otherwise somewhat cautious welcome.

Paths applied not only to "The Golden Bough" and other masterpieces but also to Sadoveanu, who pulled it out:

- Java Cafe (1928);
- Hatchet (1930);
- The wedding of Princess Ruxandra (1932);
- Midsummer Nights (1934);
- Nicoara Horseshoe (1952).

I start this section with information that after I used as reference source Nicolae Manolescu, one of the "Sadoveanu or Utopia Paper" (1976) will be at the right time and summarized the Alexandru Paleologu (Paleologu, 1978).

With a fresh eye, European and uninhibited, Michael Cimpoi in a cameo literary series "Classics Romanian" (re) consider the key platoniciano-Aristotelian "the great utopian of eternal truths" (as expression yet of Nicolae Manolescu - nm) and retains the series of masterpieces:

- Sign of the Cancer (1929);
- Land Beyond the Mist (1926);
- The Marten Brothers (1935, 1943);
- Persian Divan (1940);
- Tales from Strâmb Tree (1943).

The mere consideration that launches them exhortations to return to the habitat and archetypal rules into global irrationalism and sacred, I recorded as such.

From the categorical view that they are saved from irrecusably modernity (generally futile - nm) system of signs and symbols esoteric escaping hermeneutics usual and always remain the order of the Mystery (Blaga? One in "I crush corolla wonders of the world" - nm) pushing novel suasponde in a rescue (Blaga 1968, 3).

The movement of the characters is one of closing and opening in relation to these signs and symbols of illumination and occultation, of rising and falling. These characters do not want to lose touch with the original nature, with its primordial mystery.

If I am to admit that, oscillating between modernism and postmodernism, Sadoveanu's novel would serve ideally as narrative/epopee, and ballad like to Umberto Eco (guided by two 'aesthetics' of Eco, I could try such a recovery/reinventing – my note), then I can say motivated that Sadoveanu's novel remains a work of art, being at any time in the adventure of

searching for the perfect language/adamic/natural, of the universal linguistic utopia, of the Indo-European of the Geto-Dacic (Eco, 2002), of the magical language, philosophic, semiotic, fantastic etc.

In fact, Mihai Cimpoi thinks – like Croce – that any work of art that reintegrates its fundamental lyrical process, that democratizes and makes universal all the narrative formulas that could have been somewhat de-phased and risked for the most optimum expressivity, withstands to any fashion and historic époque (Cimpoi, 1995, 108-172).

The open work has as mark the use of the symbol as a form of communication of the indefinite. Sadoveanu's work is inexhaustible in the measure that it is ambiguous. To a universe arranged by laws universally recognized, the writer I am dealing with has substituted it with a universe built on ambiguity, in the positive sense, I say, of a permanent possibility to revise the values and attitudes (Eco, 2002, 55).

Strolling through the Sadovenian forest of symbols, Alexandru Paleologu proposes to find the fundamental element of an implicit propaedeutic. He walks the long pace of mind towards oneself of Sadoveanu simultaneously preoccupied with the polishing of the philosopher stone in which possession he was through a miraculous interior transmutation: that through which the prosaic is poenic (that is to say a maker), and his novel is a vast visionary poem. But the opening towards postmodernism and especially towards transmodernism only happens when the novel involves in substance and context philosophical meanings, the de-encryption of these augmentingimmensely the aesthetic coverage and efficiency. This other novel of Sadoveanu integrates to an order with a law and cosmic character, in which one loses one's identity or more precisely comes from under the incidence of the accidental and of the practicevaluations. "This conscience is not a rationalistic one in an instrumental sense, but postulates the reason as a substance of the universe" (Paleologu, 1978, 22).

This novel with a post and transmodern anticipation has the intuition of a vast polyphonic cosmology, the scale of the humanity inserting itself in that of the universe as a totality. Unlike Iorga, Sadoveanu the visionary has a unique and continuous theory of the universe, his maturity work having this theoretical and processional character. As an intellectual writer, he transferred to his artistic creation a conceptual philosophy, implying in a coherent manner some of the greatest themes and ideas of universal humanistic thought.

Such a theme sets free from the "Golden Branch" – a novel in which the mentor has the pleasure to guide us through in the Unknown Land, obscure, of some symbols almost died out from under the many different semiotico-rhetorical ashes. Here, in this novel, "there dwell...the long archetypal manifestations" (Sadoveanu, 1976, 7), one can hear the mysterious voices that relentlessly call from within an Edenic primal nature, Sadoveanu invoking it because for his spirit it is still alive and wishes to restore it in integrum, „searching for such sediments" of paleontological nature in "the ocean of ocean-time" (Sadoveanu, 1976, 7).

In a forward, Elena Zaharia-Filipas, re-projects "The Golden Branch" in the horizon of a hermeneutics of the myth and, I admit, profitably convinces me. It is about a myth of light, resembling in many points to the blagian myth from *The Poems of Light* (Blaga, 1968, 3-132). But also of a myth of the lost time, and the past comes down itself from another past, and thus always, that one can almost affirm that Sadoveanu projects man close to his stylistic matrix. Returning to the myth of light, this is the *lait-motif* which traverses the entire series, and the highest meaning, philosophical, is related to knowledge, light being an instrument of

knowing the essence of things. Like Blaga, the universe appears to Sadoveanu as a weave of mysteries, of wonders. I quote: "The aspects of the world and phenomena of nature the magus presents in emblems; fixes them with a forever key. After the same method, under the symbol, the most abstract truth could become sensitive; a dried-up sentence moved in images; otherwise the unknowns would be tamed, the non-animated walls and moral entities would become poetic; the metaphysics would show itself in "a goddess's dance" (Sadoveanu, 1976, 9).

Thus, the stories, in Sadoveanu's novels, have permanent truths, practice after an ancient ritual, from Memphis, the sacred graphics of spiritual knowledge. Because "the hieroglyphs contained a principle of universal knowledge of notions, showing the initiated in a muted language" (Sadoveanu, 1976, 10).

The technique of establishing himself as a narrator character - under the guise of Professor Stamatin as the guiding mentor - in his postmodern novel's course. Sadoveanu, alias Stamatin, is conscious of his own fictional nature but ultimately realizes that the only way to withstand the scrutiny of fiction that is containing it to control the turn, making himself the author of the text whose composition is responsible. I quote: "After the teacher (Stamatin - our note) our and fulfilled time and prophecy, adding to the chip so dramatically from ancestors, was found among his papers a manuscript which I was sent, the intricate meanders of which extract story below. With all the oddities that Mr. Stamatin has woven into her story this is, after all, a love story "but one - like replica Brian McHale - the KesarionBreb is preparing to the point where it will be literally able to write every text appearing as a character. But as long as Proust's search is circular, that of Kesarion Breb is a meta-search. "Understanding the character of their fictional works often as a kind of trope supreme for determinism - cultural, historical, psychological" (McHale, 2009, 194), but thanks to shape and indeterminacy of poetic Sadoveanu, the emotional power of words of novalisian evocation of the power of poetry as "the art of meaning vague and imprecise meaning?" (Eco 2002, 53).

Not to see that the teacher is the author that died Stamatin posthumously: dead but still with us; with us, but dead. As John Fowles, the "French Lieutenant's Woman" - whose story is from a time away entirely imagined, characters created by novelist existing only in his mind (Fowles, 1969, 85) and Sadoveanu shattering the surrounding world Byzantium simultaneously around the real world, Byzantium being only an "allegory" of it, what is given storyteller, he brings to reality the upper allegorized in a Dacia home that's more an imaginary realm of myth, than reality. In other words, to break the metafictional gesture is a form of superrealism about the likes of Gabriel Josipovic fixed that sense that reality is taking the image as postmodernist gesture (Josipović 1971, 297). This gesture metafictional to sacrifice an illusory reality in favour of a "higher reality more real," that the author sets a precedent: Why this gesture would be repeatable so as a traditional ritual? Author's voice penetrates after the "death" of Stamatin in his own fiction to declare fictionality "It was, of blessed Zalmoxis, the weather in the fifth cycle, counting cycle as the days of the year, even three hundred sixty-five years ..." (Sadoveanu 1976, 15). This is the incipit bequeathed story writer. Alexandru Paleologu running "The Golden Bough" from modernist fiction to the postmodern in the sense that no fines at all compositional and syntactical conventions of modernist framework. But rather it is crediting the dominant modernist fiction that is epistemological (ie pertaining to the understanding and interpretation of the world in style gnosiological). But changing the time Sadoveanu dominant

epistemological with ontological dominance which means that postmodern fiction post cognitive develops strategies with additional questions:

- What kind of world is this?
- What to do with it?
- What kind of world exists, as constituted and how they differ?
- What happens when different worlds are made to face?
- How is the existence of a text and its way of life of the world (or worlds) that you / they design?
- How is it structured a world imagined?

Sadoveanu novel answers to all these questions with complex answers. In virtue of its perfect model, absolutely archetypal of Platonic anamnesis and involves "the myth of the eternal return Eliade" (Eliade, 1999). This myth comes in addition to those noted by Zaharia-Filipaș:

- The myth of light,
- Myth spot,
- Mission superhuman myth,
- Myth attribute categorical imperative,
- The myth of the journey of knowledge,
- The myth of self-knowledge,
- The myth of silence and solitude,
- The myth of the perfect,
- Aspiration for peace pure myth,
- Dacia absolute myth,
- Zalmoxe myth, the Dacian God,
- Myth pastor (so the Mioritic)
- Alien myth (drag Camus and Popovici - n.m.)
- The myth of the will to power,
- Citadel fairy-tale myth (Byzantium year 780 of the Christian era)
- Erotic myth (the myth of love as aspiration towards beauty ideal)
- The myth of the goddess of love, embodied in the Amnia child, Diana, and impossible love,
- Vesper myth,
- Myth sun sunset
- Equinox myth,
- Myth and so forth solstice etc.

All these myths (Zechariah-Filipaș. 1976 2005-232) are all recurring in the topos in Sadoveanu's prose with abundant literary themes and motifs, inexhaustible by treatment.

But the significance of the novel "The Golden Branch" out of the archaic world of myth and extends to understanding modern blameless guilt of Kesarion Breb that may be related to the theme of the absurd.

In terms of narrative it is clear that the myth descends into the incredible tale (Episode with the small and delicate shoe that descends from the fairy tale Cinderella - n.m.).

The fairy tale is a conventional reality - mysterious which is expressed symbolically through the language of signs that send us thinking - is not it? - to the forest of signs or symbols

of Blaga of correspondences of Baudelaire (Baudelaire, 1993, 24). Yet the tale is only a momentary temptation storyteller, for a ceremonial aspect of the narrative is undermined if the storyteller mistrust that sometimes introduce a note of irony to the text - how else? - If not by default, as in "Monadologia" G. W. Leibniz 'system defaults to harmony "(Leibniz 1994, 51-88).

I. Negoîtescu also has the same claim: as the symbolic novels, *The Hatchet* (1930) and *The Golden Branch* (1933) are diametrically opposed, trans-significant and mythological but on the same axis. Thus "Hatchet" is a novel of de-mythic (demystification) and "The Golden Bough" is a novel of mythic (mystification). (Negoîtescu 1976, 142-148).

The Hatchet artistically resists the ability to not be tempted by the myth of Miorița and not to be confused in stylistic levels. In other stories - for example in *Bear's Eye* (1939) - roughness and violence of nature pain fabulous amounts to a fantastic vitalism, the order of sacred terror.

Parallel to *The Hatchet*, *The Golden Branch* develops and performs ostentatiously the symbol and makes the spiritual novel - the kind of initiative by Hermann Hesse. In the same vein, *His Majesty the Child Forest* and *Persian Divan* reaffirm and rediscover the passion of its own intellectual game of the genius that is Sadoveanu (Negoîtescu 2002, 239-243).

3. The writing novelty

Eventually this masterpiece obligates you to always come back to it. "The Golden Branch" is a ceremonious fairy-tale perhaps? Yes. Is there a bit of magic inside as well? Of course, but there is also a choreography of symbols. Like the gestures, the words have a certain substrate. Philosophic? Yes. Because "The Golden Branch" is a story related to *Zadig* or *Candide* by Voltaire, which gravitates around the symbolic generalization area. In this area of the corinthic the only perceivable plan – considers N. Manolescu – is the symbolic one. In the transparency of the beings, of the gestures, of words, we see the general picture. This novel remains one of a noble nature. The relation is vertical, paradigmatic. Every moment of the narration contains its own explanation. The parabola like the fairy-tale operates with clichés, the effect of the proverb comes from recognition and not from its novelty. The relation text-reader has in this sense the aspect of a happy cohabitation between philosophy and pedagogy but also that of pleasure reading; that of reading on a diachronic level on the basis of the classical paradigm of reading. It is linear, irreversible and uninterrupted, and "in the name of the freshness of impression" (Calinescu, 2003, 49). The book seems to inspire life, offering it a harmonious model to be: the world can be read and deciphered, its alphabet, be it rational, permits the input of imagination into knowledge. Like Descartes, whose metaphysical meditations argue the existence of God and the soul of man, I could state that Sadoveanu's thinking envelopes an entire conceptual network in the full evidence of the cogito. (Vizureanu, 2000, 85).

Thus, "The Golden Branch" becomes the biography of a problematic hero (or demonic) of the novel. The structure of the fairy-tale metamorphosis into the novel structure. According to Lukacs' definition "this need of thinking is the deepest melancholy of any big and authentic novel" (Lukacs, 1977, 90). "The Golden Branch" is part of this super-class. It is the novel of

a hero sitting in the centre because through only his search and find action it becomes a manifesto, the clearest, the totality of the world.

Like Goethe's Wilhelm Meister, Kesarion Breb lives the novel of disillusionment marked by his own loneliness, but his mission is to highlight the corruption of reality: the inevitability of failure of each interiority, any individual destiny is but an episode, and the world is composed of an endless number of such episodes. (Lukács, 1977, 137).

What turns the fairy-tale into a tragic novel is the falling in love of Breb for Maria in the novel. But Breb's quest becomes inauthentic, degrades in agreement with the degraded world where he and Mary live. "Observe - Manolescu conclusion sounds like - that without this degradation Breb would not have become a hero of the novel (being stuck as Prince Charming or just The Prince) and the tale would have remained unalterable. Between the hero and the world, there would not have been a conflict. His wisdom would have continued undisturbed to check the model of world that created it. In other words, the world itself could be taken as easily and naturally as a metaphysical shape of the foot of Mary that took the royal show shape. "(Manolescu, 2000, 614).

The hermeneutic exercise of Alexander Paleologu should not, in this paper, be ignored. He begins by signalling that the magician in "The Golden Branch" is identical to that of "Ghosts" by Eminescu: "Fantastic seems to grow old white and gentle, / In air lifted the charms stick" (Eminescu, 2002 176). Then explains what the title: "Gold is a branch that will shine in itself but time" (Sadoveanu 1976, 191). Therefore, it is an intangible connection, transcendent and eternal, through their love, transfigured and "saved" to stand forever as an incorruptible celestial arch, on land and sea, between the hidden mountain of Dacia and the Island of Principles. But Frazer provides the correct symbol: The Golden Branch as the mistletoe and KesarionBreb as so-called king of the forest (Frazer, 1980, 176-193), poet and guardian of the sanctuary of Zalmoxis and Diana. Magus Kesarion has a mystical edge to him and within him meet a pragmatic and active character, utilitarian and of course wizardly with another mystical one of a "union with those powers, to merge into them and of ecstasy, through which the bordered individuality of man is denying itself and goes beyond, bringing happiness to itself "(Paleologu 1978, 45).

Sadoveanu in mind, the concept of magic, which involves learning the cosmos as a unified and living being, they embrace all forms and levels. Besides the cult ones, they embrace also those primitive and archaic, besides the rationalist and the transcendent.

Reason is understood as having an instrumental, functional character, while substantially transcendence is understood as having a real existence, over- or extra-mundane as representing a realissimumens. "The Golden Branch" is like a novel ad descensus inferos, because obviously, Hell is s Byzantium. But she, twig of gold as such, may take example and form "a hatchet." And the novel "Hatchet" is tantamount to an anti-Ewe and a descent into hell. And the only realistic masterpiece series of Sadoveanu, it is true also developing a ballad. Drawing on her, the writer wrote a novel of an intrepid and a successful attempt that is not further explained in the myth horizon. In this "bourgeois" novel, realism becomes an effective artistic method. Let us explore it further. The Hatchet contains not one but two complementary structures: one monographic, epic, realistic; another symbolic, mythical. The first stems from the fact that the pastoral, archaic society from the ballad "Ewe", faces a new world based on the accumulation of capital, which has its specific institutions and mores. On the other hand, the

mandate Vitoria Lipan is sacred and transcendental in sense, sprang from the reality of the myth, what makes a heroine into an Antigone. Mihail Sadoveanu reconfirms gloriously the "right to literature" (Apetroaie 1982, 109) and "novelistic clarity" (Blanchot, 1980, 264).

It is a total clarity, equal, we could call it monotonous. It permeates all space and as always is the same it seems to transform time itself, giving power to the reader and it pervades according to new meanings.

But if "The Hatchet" is a clarity that makes everything to be ... clear, early and showing everything not revealing himself, it is all that can be mysterious. In Sadoveanu's book, one imposes a first underscore: the apparent description of the most objective. Everything is described in "The Hatchet" thoroughly and with regular precision.

It would seem that we see throughout the deployment of trauma / drama, but everything is not only visible; in fact - Blanchot would insist to point out - in this a murder mystery, Vitoria Lipan wants to recover a dead time in which her husband had slipped; crime leads us to the killer through a maze of clues and traces (Blanchot, 1980, 264-271).

And the writer leads us to the truth with a fine art of images, which is constructed gradually by overlapping subtle details, figures, memories, through metamorphosis and bending a drawing or outline around which it organizes and animates everything the traveller sees. Everywhere, the poetry of the past and nature surround themselves with mystery. The real and the unreal often are to be confused and, timidly, the evoking extends into the fantastic. In "The Wonderful Grove" (1922), it enlivens a nocturnal forest life that seems a miraculous replica of "A Midsummer Night's Dream" by Shakespeare (Munteanu, 1996, 167). The fantastic in the works of Sadoveanu descends from mystery and fabulous popular traditions and once reached in the hands of the "old chronicler," but also of the popular rhapsody, both meeting the narrator that reconstructs events petrified long ago that the reminder to bring back to the fore a story so mysterious and of an extraordinary heroism descended directly from the olden song, ballad, the cult of the heroic age of humanity, thus highlighting the mythical reverse the removal time of the narrator of events. "The Mythical Man (Sadoveanu - n.m.) owes his quality not only to the prominent gestures that he performs, but also to the memorable succession of forces which they consider sacred" (Dan 1975, 158). A particular note is that the fantastic writer addresses the fairy-land domain - the fairy-tale consequently being the Olympus in which its characters believe in.

Bibliographical notes:

Manolescu, Nicolae (2014), *Istoria literaturii române pe înțelesul tuturor*, Pitești, Ed. Paralela 45

Croce, Benedetto (1971), *Estetica privită ca știință a expresiei și lingvistică generală. Teorie și istorie*; București, 1971, Ed. Univers (translated by Dumitru Trancă)

Borges, Jorge Luis (1988), *Cărțile și noaptea*, Iași, Ed. Junimea (translated by Valeriu Pop)

Borges, Jorge Luis (1990), *Borges despre Borges, Convorbiri cu Borges la 80 de ani*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia (translated by M.S. Constantinescu)

Gorcea, Petru Mihai (1977), *Nesomnul capodoperelor*, București, Ed. Cartea Românească

- Manolescu, Nicolae (1999), *Metamorfozele poeziei, metamorfozele romanului*, Iași, Ed. Polirom
- Rousset, Jean (1976), *Literatura barocului în Franța*, București, Ed. Univers (translated by C-tin Teacă)
- Eco, Umberto (2002), *Opera deschisă. Formă și indeterminare în poeziile contemporane*, Pitești, Ed. Paralela 45 (translated by C.M.Ionescu)
- Bulgăr, Gheorghe (1984), *Scriitorii români despre limbă și stil*, București, Ed. Albatros
- Ivănescu, Ruxandra, Popescu, Ana (2005), *111 romane celebre, într-o singură carte*, Pitești, Ed. Paralela 45
- Raicu, Lucian (1982), *Calea de acces*, București, Ed. Cartea Românească
- Paleologu, Alexandru (1978), *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*, București, Ed. Cartea Românească
- Blaga, Lucian (1968), *Poemele luminii*, București, Editura pentru Literatură
- Eco, Umberto (2002), *În căutarea limbii perfecte*, Iași, Ed. Polirom (translated by Dragoș Cojocaru)
- Cimpoi, Mihai (1995), *Sfinte firi vizionare*, Chișinău, CPRI „Anons” S.Ungurean
- Sadoveanu, Mihail (1976), *Creanga de aur*, București, Ed. Minerva (foreword by Elena-Zaharia-Filipaș)
- McHale, Brian (2009), *Ficțiunea postmodernistă*, Iași, Ed. Polirom (translated by Dan H.Popescu)
- Fowles, John (1994), *Iubita locotenentului francez*, București, Ed. Univers (translated by Mioara Tapalagă)
- Josipovici, Gabriel (1971), *The World and the Book: A Study of Modern Fiction*, Macmillan, Londra
- Eliade, Mircea (1999), *Mitul eternei reîntoarceri. Arhetipuri și repetare*, București, Ed. Univers Enciclopedic (translated by Maria și Cezar Ivănescu)
- Baudelaire, Charles (1993), *Les fleurs du Mal*, Maxi-Poche, Classiques Français, Booking International, Paris
- Leibniz, G.W.(1994), *Monadologia*, București, Ed. Humanitas (translated by C-tin Floru)
- Negoîtescu, I. (1976), *Analize și sinteze*, București, Ed. Albatros
- Negoîtescu, I. (2002), *Istoria literaturii române (1800-1945)*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia
- Călinescu, Matei (2003), *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, Iași, Ed. Polirom (trad. de Virgil Stanciu)
- Vizureanu, Viorel (2000), *Descartes*, București, Paideia
- Lukács, Georg (1977), *Teoria romanului. O încercare istorico-filozofică privitoare la formele marii literatură epice*, București, Ed. Univers (translated by Viorica Nișcov)
- Eminescu, Mihai (2002), *Poezii*, București, Ed. 100+1 Gramar
- Sadoveanu, Mihail (1986), *Creanga de aur/ Noptile de Sânziene*, București, Ed. Minerva
- Frazer, James George (1980), *Creanga de aur*, București, Ed. Minerva (translated by Octavian Nistor)
- Apetroaie, Ion (1982), *Orfeu și Aristarc*, Iași, Ed. Junimea
- Blanchot, Maurice (1980), *Spațiul literar*, București, Ed. Univers (translated by Irina Mavrodin)

L'APPORT DE JEAN PIERRE VERNANT DANS LA RELECTURE DES DEUX MYTHES FONDATEURS GRECS: LE MYTHE DES AGES ET LE MYTHE DE PROMETHEE

Emilia Ndiaye, Université d'Orléans, France; Magdalena Indries, Université d'Oradea

Abstract : Analysing the rapport between mythos and logos, Jean Pierre Vernant emphasises the singularity of the mythical thoughtfulness, considered as a veritable language with its proper codes and grammar. In the interpretation of the two founder Greek myths: the myth of the ages and the myth of Prometheus, he advances another method based on a philological strict analysis of the text. In the case of the first myth, he concludes that it is not only an aetiological myth, explaining the misery of the human being, but also a myth about our ambiguous existence. Establishing many parallels between the accounts of Prometheus and of Pandora, in Days and Works and the Theogony of Hesiod, Jean Pierre Vernant enriches the significance of the myth. The rapport between the reality and the appearance is problematic, it chimes with an ambivalent structure. Human comprehension has its limits and the dissatisfaction is inherent to the human condition.

Keywords: reread, myth, structure, age, Prometheus, Pandora, human condition, ambiguity

A partir des années cinquante, le mythe acquiert définitivement une nouvelle dignité. S'appuyant sur les méthodes de Mauss¹, de Dumézil et de Lévi-Strauss² – dans le mouvement général des approches nouvelles en linguistique dans la lecture des textes³ - Jean-Pierre Vernant s'attache à une relecture des récits de la mythologie grecque.

Grâce aux travaux des anthropologues sur les mythes amérindiens, on sait désormais que ces récits ne sont pas des histoires divertissantes, histoires de nourrices pour enfants comme disait Platon, mais qu'ils sont une forme de pensée, l'expression d'une conception du monde. Pensée dite « archaïque », dont Vernant a montré qu'elle est à « l'origine de la pensée grecque », qu'elle contient déjà des réponses aux questions que reformuleront les philosophes. Nous n'aborderons pas ici les raisons politiques qui ont provoqué, en Grèce ancienne, « le déclin » du mythe au profit de la pensée philosophique définie par Vernant comme « fille de la cité ». Nous nous limiterons à préciser ce qu'il dit sur le rapport entre *mythos* et *logos*.

¹ M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*, recueil de textes, Paris, PUF, 1950; *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, PUF, 2007.

² G. Dumézil, *Mythe et Épopée*, I-III, Paris, Gallimard, 1968, 1969; C. Lévi-Strauss, *Mythologiques*, I-IV, (1964, 1966, 1968, 1971).

³ Les travaux de Jakobson, Propp, Greimas, Genette

Traditionnellement au *mythos* du poète était opposé *le logos* du philosophe: le premier, « récit », était caractérisé par la versification, sa dimension religieuse, sa contingence et la séduction exercée sur l'auditoire; le second, « discours », relevait de la prose, de la raison, d'une vérité éternelle et suscitant la réflexion. Or le mythe met en jeu une forme de rationalité, différente mais non moins logique; Vernant l'a souligné en particulier à propos des cosmologies qui « reprennent et prolongent les thèmes essentiels des mythes cosmogoniques. »⁴

Mais il ne s'agit pas uniquement de souligner la continuité de la pensée dite alors « prélogique » avec la pensée logique. L'apport des sciences humaines et de la linguistique structurale est de montrer que la pensée mythique est un véritable langage, avec ses codes et sa grammaire. Ce qui conduit à considérer ses récits comme l'expression d'un véritable système de pensée, d'une idéologie: « ils contiennent le trésor de pensées, de formes linguistiques, d'imaginations cosmologiques, de préceptes moraux, etc. qui constituent l'héritage commun des Grecs de l'époque préclassique », dit Roubaud cité par Vernant.⁵ Et donc à les prendre au sérieux, à les analyser en tant que tels, pas uniquement comme allégories ou balbutiements d'une réflexion qui sera ultérieurement théorisée. Les deux exemples dont nous nous proposons de résumer l'analyse vont nous permettre de dégager l'apport spécifique de Vernant dans la relecture des mythes fondateurs de la pensée grecque.

1. Le premier exemple que nous avons choisi, celui du mythe des âges, souligne le changement de méthode dans la lecture de ces textes antiques – lecture au sens premier du terme. Le postulat philologique, qui irrigue les analyses de Vernant, est que les textes sont à prendre à la lettre: tous les mots comptent, aucun n'est placé là où il est placé, au hasard. Alors qu'on avait coutume, jusqu'alors, de bousculer les textes transmis, avec comme raison la non-fiabilité de cette transmission, d'abord orale puis par copie de manuscrits. Les passages qui se révélaient problématiques pour l'interprétation, car n'entrant pas dans la cohérence supposée du texte, récit ou raisonnement, étaient alors considérés comme des moments de faiblesse de l'auteur ou comme interpolés, rajoutés par tel ou tel copiste; du coup on inversait les vers, déplaçait des pans entiers de texte ou supprimait carrément les passages de l'obèle.

Or Vernant pose comme principe que ces textes, même s'ils sont hérités de la tradition orale, une fois écrits, sont des textes littéraires, au sens plein du terme, donc pensés, élaborés et travaillés dans leur formulation qui doit, par conséquent, être respectée, à la lettre: « On doit s'efforcer de donner du mythe, dans le détail de sa configuration textuelle, une analyse exhaustive. En droit, il n'est pas une séquence, pas un terme du texte dont il ne faille rendre raison. L'enquête doit prendre en considération, à un premier niveau, l'ordre narratif tel qu'il apparaît à travers l'analyse du mode de composition, les rapports syntaxiques, les liaisons temporelles et séquentielles inhérentes au récit. Mais il ne serait pas suffisant de dégager, dans la trame du texte, l'articulation des épisodes, les connexions internes des séquences; il s'agit de mettre en lumière ce que les linguistes appellent la grammaire du récit, la logique de la narration, en montrant suivant quel modèle fonctionne le jeu des actions et des réactions, quelle dynamique préside aux changements qui forme la trame de l'intrigue au cours de la fable.»⁶ C'est au lecteur de trouver la logique à l'œuvre dans le texte et ce à partir du texte, en pratiquant

⁴ J.-P. Vernant, *Les origines de la pensée grecque*, PUF, 1969, p. 102.

⁵ J.-P. Vernant, *L'univers, les dieux, les hommes*, Paris, Point Seuil, 1999, p. 12.

⁶ Idem, *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, Editions Maspero, 1974, p. 246-247.

une analyse philologique stricte et serrée, au lieu de plaquer une grille de lecture préfabriquée et de supprimer ce qui n'y entre pas. Cette rigueur rend le travail plus ardu en bousculant les habitudes de pensée et les catégories, mais, bien évidemment, rend la démarche plus honnête intellectuellement et la recherche plus valable scientifiquement parlant.

La lecture traditionnelle de ce récit qui énumère la succession des âges de l'humanité était d'en faire l'illustration de la dégradation, physique et morale, de la condition de mortel. « L'erreur de nombreux auteurs avant J.-P. Vernant ne fut pas de chercher à reconstituer à tout prix un mythe à quatre races métalliques. Il fut de vouloir à tout prix que ces quatre races soient dans une dégradation régulière. »⁷ La relecture, en échange, de Vernant a été considérée « un texte fondateur »⁸, une « rupture décisive »⁹ par rapport aux interprétations antérieures de ce mythe, « en proposant une alternative nettement définie à la conception reçue ». ¹⁰ Les interprétations structuralistes¹¹ et surtout celle de Vernant « font date ». ¹² Elles ont déclenché « un renouveau dans l'étude des mythes grecs »¹³.

Jean-Pierre Vernant se situe dans le sillage de Victor Goldschmidt. Les deux sont d'accord que le poète grec a unifié et adapté deux traditions différentes: le mythe généalogique des âges et la division structurale du monde. Cette hypothèse se soutient, dans la conception de J.P. Vernant par l'explication que la pensée mythique, lorsqu'elle essaye d'expliquer une généalogie, recourt nécessairement à une structure. Celle proposée par V. Goldschmidt correspondait à la théologie grecque traditionnelle: le cycle des quatre âges, d'or, d'argent, de bronze et de fer correspondait aux trois catégories de pouvoirs surnaturels: les démons, les héros et les morts. Vernant remplace les catégories théologiques grecques par le système tripartite fonctionnel indo-européen: la souveraineté, la guerre et la production. La race d'or et d'argent correspondent à la fonction de souveraineté, les races de bronze et les héros à la fonction guerrière et la race du fer et du fer dégradé à la fonction de la fécondité, à l'agriculture. La méthode structurale réussit à expliquer la succession des âges et à surprendre la cohérence et la « signification globale » du texte.

Celle-ci se réduirait à deux finalités: les hommes et les dieux ont la même origine et la leçon adressée par Hésiode à son frère pour respecter la *diké* et pour ne pas tomber sous le pouvoir destructeur de l'*hybris*. Vernant a retrouvé cette structure dans le texte et dans l'ordre imposé par la narration. Il affirme que la succession des générations se retrouve dans la « structure hiérarchique de l'univers ». L'âge d'or situé dans le temps de Cronos ne connaît que l'ordre, la justice et la béatitude. Il est le premier, non pas dans un ordre chronologique, mais

⁷ Patrick Kaplanian, *Mythes grecs d'origine I Prométhée et Pandore*, Paris, Editions de l'Entreligne, 2011, p. 274.

⁸ J. C. Carrière, *Le mythe prométhéen, le mythe des races et l'émergence de la cité-Etat*, dans Fabienne Blaise, Judet de la Combe, Philippe Rousseau, *Le métier du mythe: lectures d'Hésiode*, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 408.

⁹ M. Crubellier, *Le mythe comme discours*, *Ibidem*, p. 434-435.

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ Voir les interprétations de V. Goldschmidt, « Theologia », *Revue des Etudes Grecques* 63, 1950, p. 33-59; J. Defradas, *Le mythe hésiodique des races. Essai de mise au point*, « *Information littéraire* » 17, 1965, p. 152-156 ; de J.-C. Carrière, *Le mythe prométhéen, le mythe des races et la naissance de la Cité-Etat*; L. Couloubaritsis *Genèse et structure dans le mythe hésiodique des races*.

¹² Ana Neschke, *Dikè. La philosophie poétique du droit dans le « Mythe des races » d'Hésiode*, dans Fabienne Blaise et alii, *op. cit.*, p.461-478.

¹³ L. Couloubaritsis, *Genèse et structure dans le mythe hésiodique des races*, dans Blaise Blaise et alii, *op. cit.* p. 481.

dans un ordre de valeurs. Les êtres royaux, qui vivent pendant cette période, vivent sans connaître le travail pour produire leur nourriture, parce que la terre produit d'elle-même spontanément. Ils ne connaissent pas la guerre, ils sont nés pour régner. Ils se réjouissent du privilège royal, *basileion geras*, ils ont les qualités de *phylakes* et de *ploutodotai*. Après la mort, ils deviennent des démons épichthoniens. On passe de l'âge d'or, dans lequel les hommes vivent longtemps, dans l'oisiveté, la paix et la joie, à l'âge d'argent. Les hommes alors meurent au bout de cent ans, après avoir manifesté des signes d'impiété et d'*hybris*. Mais leur *hybris* se manifeste seulement sur le plan religieux, en pratiquant l'*adikia* et en ne respectant pas la souveraineté de Zeus. Ils sont les analogues des Titans, des divinités de la démesure et du désordre. Après la mort, ils deviennent des démons hypochthoniens.

Suit l'âge de bronze, caractérisé par la guerre, seule occupation d'hommes « au cœur de bronze » qui s'entretuent, avant que ne vienne l'âge des héros « plus justes et plus braves », dont les exploits sont ceux de guerres justes, comme par exemple la guerre de Troie. La plupart des héros deviennent après la mort des anonymes. Il y en a, pourtant, quelques-uns qui bénéficient d'une destinée plus heureuse, ils continueront leur existence dans les îles des Bienheureux. Cet âge se définit par rapport à l'âge de bronze, il est complémentaire et opposée en même temps dans la même fonction. Les héros se soumettent à *dikè*, tandis que les hommes de bronze sont soumis à l'*hybris*. L'étape suivante est la race de fer, la nôtre, dure condition de travail et de misères, dans laquelle « quelques biens se trouvent mêlés aux maux ». Mais le texte envisage l'âge suivant, qu'on pourrait appeler de « fer bis », décrit au futur, dans une vision prophétique apocalyptique où l'hypocrisie le dispute à la méchanceté et où « seul droit sera la force ». La vie de cette race est vouée au *ponos*, les hommes sont obligés de labourer la terre pour obtenir leur nourriture. Cet âge connaît les maladies, la vieillesse, la peur de l'avenir et la nécessité de la reproduction. Le symbole de cette vie misérable où le bien est mêlé au mal est incarné par Pandora. Elle symbolise la femme et la terre, toutes les deux ayant la fonction de fécondité. Condamné à vivre dans cet univers, l'homme doit apprendre à choisir entre les deux Eris évoquées au début du poème. La bonne Eris le pousse à travailler, à respecter l'ordre imposé du dehors. S'il choisit la mauvaise Eris, il vivra sous l'empire de la guerre, de la violence et de la querelle. Cette menace a pour objectif d'effrayer Persès, le frère d'Hésiode directement interpellé dans l'ouvrage, en lui montrant ce qui l'attend s'il continue à lui chercher noise et ne se résout pas à se comporter loyalement.

Or Vernant, parmi, d'autres indices, relève deux points qui rompent la continuité de la dégradation. La quatrième race, celle des héros, est meilleure que la précédente, et Hésiode dit au vers 176: « plutôt aux dieux que je fusse ou né plus tôt ou mort plus tard », souhait illogique dans la perspective d'un futur pire que le présent. Au lieu de rejeter ces deux accrocs à la cohérence de la lecture traditionnelle comme étant soit une interpolation, soit une expression toute faite à ne pas prendre à la lettre, Vernant propose une nouvelle interprétation. Hésiode ne raisonne pas sur un temps linéaire, mais sur une conception cyclique du temps, inspirée du cycle des saisons. « Au lieu d'une suite temporelle continue, il y a des phases qui alternent selon des rapports d'opposition et de complémentarité. Le temps ne se déroule pas suivant une succession chronologique, mais d'après les relations dialectiques d'un système d'antinomies dont il nous reste à marquer la correspondance avec certaines structures permanentes de la société humaine

et du monde divin. »¹⁴ A une structure strictement diachronique, il faut substituer une structure synchronique qui se superpose à la succession des générations. L'analyse lexicale conduit également à noter que la succession des âges fonctionne par paires dans lesquelles on a affaire chaque fois à une alternance de l'antinomie *dikè/hybris*, « le juste » et « l'injuste », par symétrie : or-juste / argent-injuste, puis bronze-injuste/ héros- juste, puis fer-juste +injuste/fer bis-injuste seul/ Si on continue le cycle, il est alors logique de souhaiter vivre plus tard.

Dans l'interprétation de Vernant la troisième fonction, celle de la production reste un problème, parce qu'on retrouve dans cette race des marques des deux premières fonctions. On y rencontre aussi les rois et les guerriers, quoique l'intérêt soit dirigé vers le labeur. Mais Patrick Kaplanian « au risque de vouloir paraître plus « vernantien » que J.-P. Vernant lui-même », n'y voit aucun problème, parce que, affirme-t-il, aucune race n'est pure. En échange, l'âge des héros occupe la place centrale ; il assure l'équilibre de la structure du texte. Dans la vision de Vernant, les premiers deux couples de races appartiennent à un monde passé, tandis que l'âge de fer est le monde d'Hésiode, caractérise le présent. Entre ce passé et ce présent, il y a une différence plus grande qu'entre les premiers deux couples appartenant au passé.

La nouvelle lecture est donc la suivante : ce récit n'est pas seulement un mythe étiologique expliquant la misère de l'homme, mais il dit également que notre condition, au lieu d'être une comme celle de dieux, est ambiguë, nous avons « quelques biens mêlés aux maux », la *dikè* est mêlée à l'*hybris*. Et qu'il est de notre responsabilité que l'*hybris* ne triomphe définitivement. L'accusation d'avoir appliqué la théorie de Dumézil d'une façon dogmatique et mécanique peut être rejetée par Vernant lui-même qui dit que la fonction tripartite ne représente pas le but du texte. Celui-ci vise en fait l'opposition *dikè-hybris*. Jean Claude Carrière reconnaît que le trifonctionnalisme s'est avéré « opératoire » dans le traitement du mythe. Il accepte l'idée qu'Hésiode aurait pu consciemment ou inconsciemment utiliser « ce que l'idéologie tripartite conservait de force structurale » dans la structure du mythe. Vernant a repéré des oppositions significatives qui constituent un point de départ pour tous les chercheurs.

2. Passons au second exemple que nous nous proposons d'analyser. Le mythe de Prométhée est présent, dans l'œuvre d'Hésiode, dans deux versions: l'une apparaît dans la *Théogonie*, v. 535-616 et l'autre dans *Les Travaux et Les Jours*, v. 45-105. Entre les deux, il y a une relation de complémentarité. En s'éclairant réciproquement, elles forment un ensemble, auquel Vernant applique une analyse formelle et sémantique. L'analyse formelle envisage les agents, les actions et l'intrigue, tandis que l'analyse sémantique surprend les détails et les relations complexes entre les diverses séquences du texte. Toutes les deux sont employées pour dégager la logique du récit qui apparaît comme le résultat de leur imbrication.

Au niveau formel, le mythe de Prométhée se distingue par une forte cohérence. La logique du récit déduite du rapprochement des deux versions, exprime le statut de la condition humaine, caractérisée par une ambiguïté où les biens et les maux sont « indissolublement » mêlés. Zeus cache un bien qui ne peut être obtenu « qu'à travers les maux qui l'enveloppent ». D'autre part, il offre aux mortels un don, en cachant sous l'apparence du bien un mal. Il y a une logique parfaite, une continuité du récit, des épisodes qui s'enchaînent les uns aux autres. Comme suite au partage fait du bœuf immolé par Prométhée, Zeus refuse aux humains le feu,

¹⁴ J.-P. Vernant, *Mythe et pensée chez le Grecs*, Paris, Editions Maspéro, 1965, p. 38.

Prométhée vol le feu, en contrepartie, Zeus offre la première femme. « Le réseau serré de correspondances symboliques » met en évidence le thème de l'ambiguïté et de la duplicité de la condition humaine. Au centre du mythe est placé l'épisode sacrificiel, qui devient responsable de la distance créée entre les hommes et les dieux. « Dans et par le sacrifice s'ouvre et se perpétue la distance séparant les mortels des Immortels; sur la ligne de partage des morceaux de la victime se projette la frontière entre l'immuable jeunesse des Olympiens, maîtres du ciel, et cette forme éphémère d'existence que les hommes doivent désormais, sur la terre, endosser pour devenir eux-mêmes. »¹⁵ Le rôle du sacrifice est de refaire l'unité primordiale entre les deux races, d'établir une sorte de communication, « de jeter un pont de la terre vers le ciel », d'éveiller le souvenir des jours où les dieux et les hommes banquetaient ensemble et de souligner que cette heureuse époque est passée irrévocablement. Les hommes, par leur mode spécifique d'alimentation, par la consommation de la viande, reconnaissent leur infériorité par rapport aux dieux.

En organisant l'action du mythe autour du sacrifice, Hésiode l'insère dans le contexte socio-culturel, pour dégager « la configuration de l'espace mental ». En soulignant le rôle du sacrifice dans le mythe, Vernant refait l'image de la condition humaine, transmise par le poète grec. La race des mortels a été séparée des bienheureux immortels par une « une procédure incertaine et biaisée », où le conflit s'est résolu non pas violemment, mais par la fraude, par la tromperie « en douceur », en prenant son rival dans son propre piège. Le nouveau statut des mortels implique toutefois une référence permanente à la divinité. En plus, ce statut est ambigu parce qu'il situe l'homme près et en même temps loin des dieux avec lesquels, il y a longtemps, ils banquetaient. L'homme est soumis à une double lutte, une Eris querelleuse, guerrière et une bonne Eris qui éveille son goût pour le travail, qui est « le fondement de toute richesse bien acquise ». L'existence humaine est continuellement tiraillée entre ces deux formes d'Eris. Son origine et sa raison se trouve dans l'Eris qui a opposé Prométhée à Zeus. Le symbole de la condition humaine est le pain, qui indique le mode d'alimentation de la race en la situant dans une position intermédiaire entre les dieux et les bêtes. Les hommes sont devenus des *andres*, parce que Zeus leur a envoyé la femme, complément nécessaire à leur existence, piège en même temps, parce qu'à travers elle, l'homme est voué à la procréation et aussi à la mort. Selon Vernant, la condition humaine se définit par sa place dans « une hiérarchie de fonctions, de prérogatives, d'honneurs ». Il y a un seul moyen par lequel la race des mortels peut se rapprocher des Immortels : par la justice, par le respect de la loi et des rapports entre les humains et entre ceux-ci et les dieux. Les hommes sont des créatures prométhéennes, doués d'intelligence qui leur permet de mener une vie « policée, raisonnée, civilisée ». Ils peuvent nourrir des rivalités entre eux, mais il leur est interdit de rivaliser avec les dieux. La réplique de Zeus au vol du feu par Prométhée est la création de la femme. Celle-ci incarne un mal qui a l'apparence du bien, elle est un feu. « La femme est vraiment, dans la forme de piège qui lui a été donnée, un être double; à travers elle, le bien et le mal s'associent dans l'existence humaine comme les deux faces inséparables d'une même réalité. »¹⁶

Ce deuxième exemple met en évidence le changement de perspective qui résulte de l'application des méthodes structuralistes. Au lieu de se limiter à la structure du texte, pris

¹⁵ M. Detienne, J.P. Vernant, *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, Editions Gallimard, 1979, p. 47.

¹⁶ M. Detienne, J.-P. Vernant, *La cuisine du sacrifice*, Paris, Gallimard, 1979, p. 103.

isolément et en tant que tel, il s'agit de faire l'analyse en l'incluant dans la macrostructure de l'œuvre. Non seulement la lettre du texte compte, mais également l'ordre dans lequel est fait le récit et sa place dans l'ensemble de l'œuvre. Le mythe est devenu un langage, il faut travailler à en comprendre la grammaire, la syntaxe. Et pour ce faire, travailler à dégager les structures qui l'irriguent, les systèmes de correspondances, d'homologies ou au contraire d'antinomies.

Se dessine alors un réseau de similitudes et de contraires qui vont enrichir la lecture et l'interprétation. L'histoire du vol du feu par Prométhée est connue: Zeus l'a caché aux hommes en punition de la ruse de Prométhée qui l'a trompé en lui proposant la part du bœuf immolé la moins bonne, mais la plus appétissante, les os ayant été recouverts de graisse, alors que la partie comestible avait été dissimulée dans la peau de l'animal; Pour se venger de ce vol, Zeus demande à Héphaïstos de fabriquer de la terre une femme, que tous les dieux parent des plus beaux attributs en lui donnant un cœur artificiel et mauvais. Epiméthée, le frère de Prométhée accepte le cadeau, « ce beau mal » et Pandora ouvre la jarre qui contient tous les maux, invisibles tels les maladies et la mort, qui se répandent sur la terre. Désormais l'homme doit faire des sacrifices aux dieux, doit labourer le sol pour en tirer sa nourriture, ne peut se perpétrer qu'à travers la femme qui l'épuise par son désir insatiable, aussi bien de nourriture et de biens que d'étreintes sexuelles. C'est en dégageant toute une série d'homologies entre les récits, celui de Prométhée et celui de Pandora, que Vernant enrichit la portée du mythe. En voici quelques-unes:

Pandora / bœuf immolé par Prométhée	Pandora / feu volé par Prométhée	Pandora / fêrûle
Don séduisant aux hommes// à Zeus	Don Offert ≠ refusé donc volé	
Piège: apparence ≠ réalité Intérieur mauvais ≠ extérieur beau	Piège: apparence ≠ réalité Mal invisible sous beauté // bien invisible dans fêrûle	Piège: apparence ≠ réalité Mal invisible sous beauté// bien invisible dans fêrûle
Contenant = ventre à remplir// Peau remplie	Contenant = sexe féminin « consume » le sexe de l'homme // feu se consumé à L'intérieur de la fêrûle	Contenant = cache tromperies = cache un bien

La relation entre réalité et apparence se dégage ainsi comme problématique, et cela correspond à une structure d'ambivalence. L'homme se situe entre Zeus, qui est omniscient, et Epiméthée, celui qui comprend après-coup: il croit savoir, mais il peut se tromper, car le rapport entre l'apparence et l'être, entre le bien et le mal n'est pas toujours le même – parfois c'est le mal qui est caché sous un bien (Pandora), parfois l'inverse (fêrûle). Le récit dit ainsi les limites de la compréhension humaine. L'autre relation dégageée est celle qui relie le plein et le vide: il

est question de ventre à remplir, de terre à creuser, de sexe à ensemençer. En un mot, il s'agit alors de l'insatisfaction inhérente à la condition de mortel. Finalement les deux structures s'additionnent pour signifier que la relation à l'altérité est problématique: on risque de se tromper sur l'apparence de l'autre, on doit ou « remplir » ou « être rempli » ou, dit autrement, consommer ou être consommé.

La lecture de ces deux récits s'enrichit donc: nous n'avons pas seulement affaire à un mythe de souveraineté, qui justifie le pouvoir des dieux sur les hommes, et celui des hommes sur les femmes, ni à une étiologie du mal, comme dans l'exemple précédent, qui explique la nécessité du sacrifice, de la cuisson et de l'engendrement par la femme. Ce récit, pris dans son ensemble, dit également l'ambivalence et l'incomplétude de notre condition humaine qui rend si délicat notre rapport à l'altérité.

3. Des deux mythes, le premier en s'avérant d'une richesse inépuisable due à « son système surdéterminé »¹⁷, a suscité les plus intéressantes discussions. Le mythe des races jouit, aujourd'hui d'une « tradition interprétative consistante ».¹⁸ On est allé jusqu'à se demander s'il fonctionne ou non comme un mythe, il est traité comme « un texte mytho-logique ».¹⁹ Dans ce cas, on lui a reconnu la polyvalence structurale. Il y a des chercheurs qui reconnaissent que, quelle que soit l'interprétation, « il y a un trou » dans la structure de l'ensemble.²⁰ L'interprétation du mythe des races faite par Vernant représente selon M.-C. Leclerc « l'autre grande interprétation moderne du mythe »²¹ à côté de celle de Victor Goldschmidt. Mais l'interprétation du premier a le grand mérite de remplacer « une taxinomie statique » par « une dynamique des rapports »²². Vernant est devenu le point référentiel de toute interprétation depuis les années 1960. Que l'on soit d'accord avec lui, ou qu'on infirme sa méthode ou ses conclusions, on se rapporte à lui. Jean-Claude Carrière affirme qu'il faut partir dans toute interprétation des oppositions établies par Vernant. Le schéma ternaire du dernier est encadré dans l'interprétation historique que Jean Claude Carrière donne au mythe. Selon celui-ci, le trifonctionnalisme ne représente pas la signification essentielle du mythe, mais un élément utilisé par Hésiode pour illustrer « son histoire de la justice ». Au delà des critiques comme « interprétation partielle »²³, ou limitative, qui néglige le vrai sens du mythe, on lui admet une « valeur incontestable » et on développe, le plus souvent, ses idées. La différence des opinions se constitue par rapport à celles soutenues par Vernant.

Michel Crubellier,²⁴ par exemple, ne considère pas le système des trois fonctions indo-européennes comme la structure essentielle du texte; il ne reconnaît que la présence d'une seule fonction. De même, Michel Crubellier accepte la théorie de Vernant que la race de fer est double, mais il explique autrement cette structure: « le récit des vers 174-176 porte une double

¹⁷ M. Crubellier, *Le mythe comme discours: Le Récit des cinq races humaines dans Les Travaux et Les jours*, p. 434.

¹⁸ *Ibid.*, p. 437.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Voir P. Kaplanian, *Mythes grecs d'origine*, Les Editions de l'Entreligne, 2011.

²¹ M.-C. Leclerc, *Le mythe des races Une fiction aux sentiers qui bifurquent*, dans *Kernos*, 6, 1993, p. 207-224 et Michel Crubellier, *op. cit.*, p. 437.

²² J.-C. Carrière, *Le mythe prométhéen, le mythe des races et l'émergence de la Cité-Etat*, Fabienne Blaise et Jude de la Combe, *op. cit.*, p. 410.

²³ M.-C. Leclerc, *op. cit.*, p. 211.

²⁴ M. Crubellier, *op. cit.*

référence: aux hommes mythiques de l'âge de fer, et à nous-mêmes.»²⁵ Le même remplace l'opposition *diké/hybris*, caractéristique de chaque paire de races, établie par Vernant, par l'opposition limite/illimité ou identité/différence. Marie-Christine Leclerc, ne voit pas dans l'acte sacrificiel de Mékoné la cause de la séparation des hommes et des dieux, comme affirmait Vernant. Elle considère le partage du bœuf comme l'occasion pour Zeus pour réaliser ses projets contre les mortels. On admet, par exemple que la race de fer correspond à la fonction de production, et on y ajoute qu'elle est en même temps, l'image de l'humanité actuelle.²⁶ On se rapporte toujours à la lecture de Vernant. Patrick Kaplanian part, dans son interprétation du schéma de Vernant. Il en reconnaît l'importance en soulignant son point de vue différent. « Il semble donc que *La Théogonie* par deux fois s'articule selon le schéma tri-fonctionnel. Mais la succession des fonctions se fait dans l'ordre inverse. »²⁷ On reconnaît, d'ailleurs, la solidité de l'interprétation structurale, qui ne s'est pas écroulée malgré les critiques qu'on lui a adressées.²⁸ Il y a des chercheurs, comme Bernard Mezzadri, qui tout en acceptant la structure relevée par Vernant, insiste sur les difficultés dans l'interprétation de la race de fer. Il ne remet en cause « l'édifice d'ensemble », il essaye seulement de compléter la formule du mythe, en signalant l'existence de deux torsions dans le déroulement du mythe: « un terme se retourne en son inverse, roi /rois-1; « une fonction devient terme (Rois auteurs d'*hybris/hybris* cause d'anti-rois). »²⁹ Bernard Mezzadri accepte l'analyse structurale et veut mieux y encadrer la race de fer. La méthode structuraliste employée par Vernant nous présente le texte mythique comme un système bien organisé. « Moins arbitraire que la recherche des influences et des sources »³⁰, elle est une leçon stimulante pour tous les chercheurs, par sa démonstration claire et profonde.

Quand, comme l'a fait Vernant, on prend ainsi le mythe « par le haut » et qu'on décode « son effort de systématisation », sa richesse apparaît, au-delà de sa polysémie. Le mythe exprime une autre forme logique, et nous emprunterons à Vernant lui-même sa conclusion: « le mythe met donc en jeu une forme de logique qu'on peut appeler, en contraste avec la logique de non-contradiction des philosophes, une logique de l'ambigu, de l'équivoque, de la polarité. »³¹ Non pas la logique platonicienne de oui ou de non, du Bien ou du Mal, de la Vérité ou de L'Erreur Logique de l'idéal du sage, exigeante certes, mais logique binaire – mais une logique peut-être davantage ancrée dans le réel humain social, politique, religieux, etc. du oui et du non, i. e. de la tension inhérente à la condition humaine entre le bien et le mal, entre la vérité et l'erreur, ou pour reprendre les termes du mythe, entre *diké* et *hybris*, entre le juste et l'injuste.

Il revient donc à Vernant d'avoir mis à jour, avec la limpidité lumineuse qui caractérise ses travaux, cette logique comme étant à l'œuvre déjà dans les mythes rapportés par Hésiode ainsi que dans ceux de la tragédie antique – logique qu'on peut qualifier sans hésiter d'humaniste avant la lettre, dans la mesure où elle dit que notre existence de mortel, homme ou

²⁵ *Ibid.*, p. 442.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Patrick Kaplanian, p. 263.

²⁸ B. Mezzardi, *Structure du mythe et races d'Hésiode*, dans « L'Homme » 106-107, avril-sept. 1988, XXVIII, p. 51-57.

²⁹ *Ibid.*, p. 54.

³⁰ *Ibid.*, p. 435.

³¹ J-P. Vernant, *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, Edition Maspéro, 1974, p. 250.

femme, est toujours problématique, qu'elle dit aussi la part de notre propre responsabilité humaine dans la conduite et dans le choix de cette existence.

Bibliographie

Detienne, Marcel et Vernant, Jean-Pierre, *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, Gallimard, 1979.

Carrière, Jean-Claude, *Le mythe prométhéen, le mythe des races et l'émergence de la Cité-Etat*, dans Fabienne Blaise, Pierre Judet de la Combe, Philippe Rousseau, *Le métier du mythe: lectures d'Hésiode*, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 393-429.

Couloubaritsis, Lambros, *Genèse et structure dans le mythe hésiodique des races* dans Fabienne Blaise, Pierre Judet de la Combe, Philippe Rousseau, *Le métier du mythe: lectures d'Hésiode*, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p.479-518.

Crubellier, Michel, *Le mythe comme discours. Le récit des cinq races humaines dans Les Travaux et Les Jours*, dans Fabienne Blaise, Pierre Judet de la Combe, Philippe Rousseau, *Le métier du mythe: lectures d'Hésiode*, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 431-463.

Neschke, Ada, *Dikè. La philosophie poétique du droit dans le « Mythe des Races » d'Hésiode*, dans Fabienne Blaise, Pierre Judet de la Combe, Philippe Rousseau, *Le métier du mythe: lectures d'Hésiode*, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p.461-478.

Kaplanian, Patrick, *Mythes grecs d'origine, Volume I Prométhée et Pandore*, Les Editions de l'Entreligne, 2011.

Leclerc, Marie-Christine, *Le mythe des races Une fiction aux sentiers qui bifurquent*, Kernos, 6, 1993, p. 207-224.

Mezzadri, Bernard, *Structure du mythe et races d'Hésiode*, dans « L'Homme », 1988, tome 28, no. 106-107, p. 51-57.

Vernant, Jean- Pierre, *Les origines de la pensée grecque*, Paris, PUF, 1969.

Idem, *Mythe et pensée chez les grecs*, I et II, Paris, Editions Maspéro, 1965.

Idem, *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, Editions Maspéro, 1974.

Idem, *L'Univers, les dieux, les hommes*, Paris, Points Seuil, 1999.

Sauzeau, Pierre, Sauzeau, André, *Le symbolisme des métaux et le mythe des races métalliques*, dans « Revue de l'histoire des religions », tome, 219, no. 3, 2002, p. 259-297.

ALEXANDRU PHILIPPIDE AND THE TYPOLOGY OF RHETORIC FIGURES

Gabriela Crăciun (Buican)

University of Pitești

Abstract : The study focuses on classifying the rhetoric figures that appear in Alexandru Philippide's poetry. The figures are defined, placed in a time context and eventually exemplified. Each rhetoric figure is shaped according to the poet's thoughts and beliefs. The rhetoric figures are a mark of the poet's style.

Keywords: Alexandru Philippide, tropi, estetică, stil, limbaj.

Figurile retorice au apărut din necesități lingvistice și s-au înălțat din preferințe estetice. În spațiul poetic, tropii dau emoție cuvintelor, transportându-le în dimensiuni surprinzătoare de neobișnuite.

Figurile de stil apelează zona sensibilă a receptării și, în același timp atestă stilul și unicitatea poetului. „Figurile sunt feluri de a vorbi deosebite de celelalte printr-o modificare anumită care face din fiecare specie deosebită și care le face să fie ori mai vioaie, ori mai înălțătoare, ori mai plăcute decât vorbirea care exprimă aceleași idei dar fără nici o modificare deosebită”¹.

Tropii sunt rezultatele unui proces de răsturnare a semnificației unei vocabule. Sensul de bază, cunoscut în universul curent, este sensul propriu, denotativ. Tropii aduc cuvântului semnificații din universul figurat. Prin intermediul acestui procedeu, figurile de stil largesc aria lingvistică: „tropii îmbogățesc limba: înmulțind întrebuințările unui aceluiași cuvânt, ei dau unui cuvânt o semnificație nouă, fie că este unit cu alte cuvinte cărora, adesea, nu li se poate alătura în sensul lui propriu, fie că este folosit prin extensie și prin asemănare, acolo unde termenii lipsesc dintr-o limbă”².

Figurile retorice au fost clasificate de Grupul μ în patru categorii: metaplasme, metataxe, metasememe și metalogisme.

1. Metaplasmele. Aceste figuri se raportează la sensul figurat canalizat la nivelul sunetului: „Acest domeniu e cel al figurilor care acționează asupra aspectului sonor sau grafic al cuvântului și al unităților inferioare cuvântului”³.

Metaplasmele sunt și ele clasificate în funcție de patru operații majore: operații prin suprimare, adjoncție, suprimare-adjoncție și permutare. Prin suprimare se obțin: afereza, apocopa, sincopa, sinereza și deleațiunea. Philippide uzitează de toate aceste metaplasme.

¹ Du Marsais, *Despre tropi*, Editura Univers, București, 1981, p. 39.

² Ibidem, p. 49.

³ Grupul μ, *Retică generală*, Editura Univers, București, 1974, p. 41.

Afereza constă în căderea unui sunet sau mai multor sunete la începutul unui cuvânt: *Și-un clopot iarăși a-nceput să sune* (I, 21); *Și-nspăimîntat m-am ridicat din mine* (I, 80); *Cînd vremea-ncetinită și-ntinde apa grea* (I, 159); *De-mbrăcăminte-i demodată* (I, 180) etc.

Apocopa este o figură de sunet ce presupune căderea unui sau a mai multor sunete la sfârșitul cuvântului: *Ți-e sufletul – cum se frămînt-un vînt; Te-alungi pe tine singur c-un cuvînt* (I, 22);

Sinereza constă în fuziunea într-un diftong ascendent a două vocale învecinate prin transformarea primei vocale într-o semi-vocală: *Printr-însa năvălește-un vis* (I, 12); *Și-n mine plînge-un cîntec fără grai* (I, 19); *Și am albastre-aripi de vînt* (I, 29); *Din turnul ei de-azur scînteietor* (I, 30); *Le-aud cum cad, fărîmă cu fărîmă* (I, 80); *Ascunse-n cuib de clopote de-aramă* (I, 82); *Și-acesta-i cel mai proaspăt Prometeu* (I, 130);

Sincopa presupune căderea unei vocale în interiorul cuvântului: *Văzduhul tot tu fă-l să intre-n noi! De tine pînă-n creștet să fim plini; Polenul tău să ne preschimbe-n crini* (I, 4); *În seara asta ce-mi mai spui tu, Vis:* (I, 8); *Melodios s-așterne pe covor* (I, 9); *Iar cînd pierir-aceste ciudățenii* (I, 254) etc.

La nivel poetic, afereza, sinereza, apocopa și sincopa conferă muzicalitate versurilor, asigurând încadrarea în ritm și rimă. Este un artificiu prin care versul se scurtează cu o silabă.

Deleațiunea, „marcată în frază printr-o anumită inflexiune melodică, reprezentată tipografic în mod convențional prin trei puncte de suspensie”⁴ este prezentă și ea la Philippide: *Tăcere... Ochii zilei s-au închis...; Pe ochii mei simt degetele serii... Vorbește-mi, dar încet... încet și mult...* (I, 8); *...Și-acum – oglinzi adînci!* (I, 28); *...Fusesse drumul lung și obosisem* (I, 126).

Deleațiunea facilitează empatia din partea receptării. Ea survine fie ca o invitație la meditare, la cugetare, fie ca o revenire la planul real.

După criteriul adjonției întâlnim: proteza, epenteza, rima, aliterația, asonanța și paronomaza. Dintre acestea, aliterația și asonanța se regăsesc cu frecvență ridicată la poetul ieșean.

Aliterația constă în repetarea unor consoane ori a unor grupuri de sunete în cadrul unor cuvinte consecutive. Iată câteva exemple: *Răcnesc trompetele tembele; Rănite vechi violoncele* (I, 152); *Cînd clopotele-n tropot de copite/ Îndeamnă sufletele toropite* (I, 72); *Un vînat vînt de spaimă mă-mpreșoară* (I, 88); *Cu fire de-aur smulse solarelor sisteme* (I, 105); *Pe-o piață pardosită cu porfir* (I, 248); *Prin vămile văzduhului cu voi* (I, 257); *În bătălia rimelor rebele* (I, 175) ș.a.

Asonanța presupune același procedeu ca și aliterația, însă ceea ce se repetă nu este o consoană, ci o vocală: „repetiția vocalei accentuate în două sau mai multe cuvinte, mai ales în vers”⁵. Relevante sunt exemplele ce urmează: *În hohote sonore văzduhul se destramă* (I, 72); *De-ateniană armonie* (I, 235); *Într-un tărîm de stînci de aur* (I, 91); *Și iată, vîntul și-a făcut din horn/ Un corn* (I, 90) ș.a. Repetiția vocalei o, apărută ca un mesager apocaliptic, pregătește receptarea pentru dezlănțuirea haosului.

⁴ Grupul μ, Ibidem, p. 73.

⁵ Gh. N. Dragomirescu, *Dicționarul figurilor de stil*, București, Editura Științifică, 1995, p. 104.

Prin operația de suprimare-adjoncție se obțin: limbajul infantil, substituirea de afixe și calamburul, în timp ce permutarea scoate la iveală alte figure retorice precum: anagrama, palindromul, metateza.

2. Metataxele. Aceste figuri retorice operează la nivelul sintaxei. „Din punct de vedere retoric ca și din punct de vedere gramatical, ordinea cuvintelor reprezintă aspectul capital al sintaxei. Un poet ca Mallarmé, care dereglează fraza obișnuită ca să o rescrie apoi în nenumărate feluri ne dă o idee exactă despre posibilitățile nelimitate de variație”⁶.

Din categoria metataxelor fac parte: ciza sau sinereza, elipsa, zeugma, asindentonul și parataxa (obținute prin suprimare); incidenta, concatenația, expletiția, enumerarea, reluarea, simetria, metrica și armonia (obținute prin adjoncție); silepsa, anacolutul și chiasmul (prin suprimare-adjoncție); tmeza, hiperbatul, inversiunea.

Dintre figurile de construcție mai sus prezentate, Philippide utilizează destul de des *elipsa*. Această figură presupune omiterea unuia sau a mai multor elemente, fără ca înțelesul să fie corupt: *Pe crengi* [sunt], *aceleași cuiburi vechi de ciori* (I, 22); *Și soarele e mort – demult* [a murit] (I, 24); [Fiind] *Sătul de-avîntul van, de visul mic, / Îmi voi ciopli statuie din Nimic* (I, 81); *Și totuși parc-aș fi fost eu, nu ei* [au fost] (I, 243) etc.

Cu totul surprinzătoare este utilizarea *incidentei* sau *parantezei* în poezie. Philippide recurge la paranteză de nenumărate ori, aceasta fiind o marcă a reflexiei, a meditației, a vorbirii cu sinele. Este gândul ce însoțește ideea, căci gândul întotdeauna este mai complex și mai ambiguu decât produsul său oral: *Trecu – de când! – și ultimul drumet! / (A mai rămas vreo urmă prin noroi?)* (I, 48); *Și sufletul nebunilor nu moare / (Povestea spune!)* (I, 57); *Dac-aș fi vrut (pe vremea cînd visam)* (I, 108); *(Iar toate acestea le expune clar / Der letzte Mensch de Max Picard)* (I, 130) etc.

O altă figură de construcție pe care poetul ieșean o folosește este *enumerarea* (înșiruirea a mai multor elemente aflate în relație de coordonare). Mihaela Mancaș distinge trei subclase ale enumerării, respectiv: „enumerarea *propriu-zisă* (cu varianta sa – *epitetul multiplu*) [...], enumerarea *în gradație*, ascendentă (*climax*) sau descendentă (*anticlimax*)”⁷.

Philippide introduce în poezia sa enumerarea *propriu-zisă*, figură cu ajutorul căreia poezia capătă un ton descriptiv: *Știi pe de rost și crengi și vînt și ciori* (I, 21); – *Căni pline; focuri roșii; chiot; noapte –; Dezmiardă-n drum parfum de piersici coapte, / Harbuji buzați, gutui, bronzate pere* (I, 41); *De lemn, de marmură, de lut, de fier* (I, 203); *De rampe, de platforme și de praguri* (I, 204); [...] – *și-am pornit / Senin, puternic, mândru, pe mările astrale* (I, 217); *Cu lanuri, pajiști și cirezi* (I, 233); *Pe lîngă ziduri de palate moarte, / Prin piețe, pe sub pîrtice, pe-alei; Cupole, turnuri, pîrtice, palate* (I, 248) etc.

Enumerarea ia și forma *epitetului multiplu* atunci când elementele sale sunt reprezentate de adjective: *Bostani cu pîntec cobză, blînzi, lucii, / Cu coada sfîrlă verde, dorm prin iarbă;* (I, 42); *Rotund și gras, molatec și bunduc, / Făptura lui gălbuie-n timp se pierde* (I, 122); *Dar holota trecea pe lîngă ele / Nepăsătoare, turbure, informă* (I, 248); *Întortocheat, subțire, mlădios / [...] / În salturi ca un cangur, și sprinten și vînjos, / Un semn de întrebare aleargă pe cîmpie* (I, 271) ș.a.

⁶ Grupul μ, Ibidem, p. 98.

⁷ Mihaela Mancaș, *Limbajul artistic românesc în secolul XX*, Editura Științifică, București, 1991, p. 92.

Climax-ul sau gradația ascendentă prezintă elementele enumerației într-un crescendo semantic, „avînd în general valoare retorică și creînd uneori o surpriză în text”⁸. Philippide dă naștere unor enumerări inedite, cu totul și cu totul autentice. Efectul este unul de cufundare graduală în misterul poeziei: *În elegii cu meșteșug subtil/ Cîntai femeia, stelele și zeii* (I, 240).

Anticlimax-ul sau gradația descendentă este procesul invers prin care se realizează enumerarea, efectele sale în poezie fiind următoarele: „retorismul este înlăturat, rămîne doar valoarea de acumulare și de slăbire a ritmului, reducerea perspectivei descriptive de la general la particular”⁹. Iată un exemplu de anti-climax la Philippide: *Religii, zei, apostoli, mucenici,/ Credințe mici* (I, 98). Enumerarea are loc în sens descendent, de la general la concret, de la superior la inferior.

Reluarea sau repetiția este o figură retorică sintactică prin care se reia un cuvînt sau un grup de cuvinte cu scopul de a accentua o idee, de a-i sublinia importanța. Repetiția cunoaște următoarele forme: repetiția propriu-zisă, repetiția sinonimică, repetiția antonimică.

Repetiția propriu-zisă presupune reluarea unui sau a mai multor cuvinte pentru a pune emfază pe idea cuprinsă de acesta/ acestea: *Din țîrîit subțire de țînțar/ Voi făuri fiori ca niște fire,/ Din țîrîit subțire;* (I, 16); - *Și, uite, cel din urmă corb s-a dus/ Pe ghețuri verzi de la apus,/ - Spre miazănoapte cel din urmă corb* (I, 38); *Da, urlă, urlă, fiară!* (I, 96); *Și caut iar și caut iar, și știu* (I, 119).

Repetiția sinonimică constă în reluarea semantismului unui termen în vederea accentuării acestuia din urmă. Reluarea se realizează de această dată prin procedeul sinonimiei: *De unde să le mai adun acum, / În drum pierdute, pe vecie duse?* (I, 263). Adjectivul „pierdute” este reluat prin sinonimul său contextual „duse”.

Repetiția antonimică presupune reluarea semantismului inversat al unui termen prin stabilirea unui raport de antonimie: *Așa că ieri e mîine/ Și clipele se-ncurcă desprinse din șirag* (I, 297).

O formă derivată din repetiție este *paralelismul sintactic* ce are un efect organizatoric mai puternic decât repetiția însăși: „Structurile paralele, caracterizate prin simetrie pozițională combinată cu rigoare numerică, reprezintă în principiu factori de organizare a textului poetic cu mai mare eficiență decât oricare dintre formele repetiției sau ale enumerării”¹⁰.

Philippide include paralelismul sintactic în paleta sa de figuri retorice, însă îl folosește mai rar, dat fiind faptul că în poezia interbelică paralelismul nu mai constituie o noutate. La Philippide, paralelismul e alcătuit, de regulă, din doi termeni: *Te-alungi pe tine singur c-un cuvînt./ Te cauți mult – și nu te mai ajungi.* (I, 22); *Cu coama de-apusuri roșii în vînt,/ Cu dinții ca niște pumnale de-argint* (I, 91); *Cîntau doi muzicanți, trombon, vioară,/ Cîntau uitați acolo de cu seară* (I, 211); *Cînd cerul și țărîna făcură nuntă mare,/ Cu haosul și vîntul musafiri,/ Cînd timpul pe-ndelete dădea cu desfătare* (I, 301).

Paralelismul sintactic poate să fie compus și din trei termeni paraleli, ca în exemplul următor: *Să mă îndrept spre țarmuri fabuloase,/ Să-nconjur Libia la miazăzi/ Și dac-un vînt prielnic mă va călăuzi,/ Să urc din nou spre miazănoapte-n sus/ Și să ajung la poarta extremului opus* (I, 291) sau din mai mulți termeni: *Aice nu-i nici capăt, nu-i nici drum!/ Nici scop, nici griji – dar nici nădejde nu-i!* (I, 78); *Să-mi caut altă omenire-n loc;/ Să-i dau și ei mistuitorul*

⁸ Ibidem, p. 98.

⁹ Ibidem, p. 99.

¹⁰ Mihaela Mancaș, Ibidem, p. 99.

foc;/ Și ferecat de-o nouă-nlănțuire/ S-aștept să se mai năruie un cer,/ Să mă mai latre încă-o omenire./ Și-așa din izgonire-n izgonire,/ Să-mi port prin Haos rîsul meu stingher (I, 99).

Prin operația de suprimare-adjoncție se obține *chiasmul* care reprezintă „o simetrie amplificată de faptul că, odată cu inversarea termenilor paralelismului (doi dintre ei, sau toți patru), se inversează – în formele chiasmului complet (sau complicat) – și funcțiile lor gramaticale ($x...y/ y^1... x^1$)”¹¹.

Întâlnim și la Philippide exemple de chiasm, așa cum observăm în versurile următoare: „*Ciudată fire pămînteană, care/ Cu mărginită minte e menită/ Să cugete mereu nemărginirea!* (I, 164). Chiasmul creează, în plan simbolic, un sistem ciclic în care se rotesc toate întâmplările din viață. El ia uneori chipul unui mecanism de tip karma. La nivel prozodic, chiasmul este un artificiu prin care se păstrează ritmul poetic și totodată muzicalitatea versurilor.

Prin permutare, se obține inversiunea, un procedeu stilistic ce presupune alterarea topicii în vederea reliefării profundității unei idei, a unei calități ori a unei acțiuni. Inversiunea este o armă poetică de sensibilizare a receptării. Prin acest procedeu, limba română se apropie de limba engleză, unde adjectivul și uneori adverbul se regăsesc înaintea substantivului pe care îl determină. Inversiunea apare astfel ca produs al unui transfer lingvistic, al unui împrumut gramatical neologic. Philippide face apel, în mod recurent, la inversiune, după cum se poate vedea în stanțele ce urmează: *În suflet dezmiardări de gheață-mi pune,/ De visul rău mă vindecă deplin* (I, 18); *În care e un vechi amurg pe Rin* (I, 20); *În voi statui de stăfii se ascund* (I, 27); *Aprinse-n vînat crunt de poamă coarnă* (I, 41); *Prin ierburi mari adoarme vîntul mare* (I, 57); *Tu zbori și niciodată pe pămînt/ Nu te scobori, fugarnic vînt* (I, 64); *Găsi-voi oare-un drum pe-aceste dealuri* (I, 253) etc.

Dintre figurile de gândire (metalogisme), Philippide folosește cel mai mult antiteza și hiperbola, iar dintre metasememe, recurge la metonimie, metaforă, epitet, personificare și comparația.

Stabilirea unei tipologii a figurilor retorice uzitate în poezie, precum și măsurarea frecvenței acestora sunt căi de revelare a stilului poetului, dar și a epocii literare sub egida căreia se află.

Bibliografie:

- Du Marsais, *Despre tropi*, Editura Univers, București, 1981.
 Gh. N. Dragomirescu, *Dicționarul figurilor de stil*, București, Editura Științifică, 1995.
 Gibescu, George, *Alexandru Philippide*, Editura Albatros, București, 1985.
 Grupul μ, *Retorică generală*, Editura Univers, București, 1974
 Mancaș, Mihaela, *Limbajul artistic românesc în secolul XX*, Editura Științifică, București, 1991.
 Munteanu, Ștefan, *Stil și expresivitate poetică*, Editura Științifică, București, 1972.
 Philippide, Alexandru, *Scrieri*, vol I, Editura Minerva, București, 1976.
 Vianu, Tudor, *Studii de stilistică*, Editura didactică și pedagogică, București, 1968.

¹¹ Ibidem, p. 110.

MEMOIRS OF A PHYSICIAN

**Radu Mirela, PhD. Lecturer, Faculty of Medicine, "Titu Maiorescu" University,
Bucharest; Stoica Diana Silvana, PhD. Assistant, Politehnica University,
Bucharest**

Abstract: Physicians, as men of culture, have had along time the strenuous duty of spreading a more humane perspective of the human being. Due to the knowledge he have acquired along their studies and practice of their noble profession, physicians encountered not only different situations and people but have had the chance of perceiving historic events from a sundry perspective. This is the case of the Romanian dentist of Jewish descent, Iosef-Ioju Haimovici, who, despite leaving his country of origin, has kept alive the memory of the origin places and people he met during his years of professional formation. All these recollections have come alive in the form of the written words that the physician laid on paper in his essays and paper articles.

Keywords: memoirs, sport, journalistic style, medicine, Romanian culture

Începuturile literare ale medicului Iosef-Ioju Haimovici (1935-) sunt unele dintre cele mai timpurii. Încă din anii copilăriei cel care avea să aleagă calea medicinei a trăit întâi experiența literară, așa cum autorul însuși rememorează: “Am început de la *Pogonici*, revista celor mici, *Licurici* revista școlarilor mai răsați, continuând cu *Revista Elevilor* editată de UAER (Uniunea Elevilor din România), *Scânțtea Tineretului*, și bine înțeles *Sportul Popular*. De la *Urzica* primeam și bani. Nu voi uita primii 80 de lei, când tatăl meu fusese chemat la Banca Națională. Era prin 1949 și aveam doar 14 ani. Eram minor pentru a semna o chitanță la bancă. Mentorii mei erau Sady Rudeanu și I. Avian, iar Eugen Taru, pământean al locurilor natale dorohoiene, învățașe parese chiar la Șendriceni. Îmi aprecia caricaturile realizate, luându-mă sub ocrotirea sa.” Dar nici activitatea radiofonică și pasiunea pentru comentariul sportiv nu i-au fost străine viitorului medic: “Mai toate rubricile sportive ale ziarelor *Lupta Noastră* și *Zori Noi* erau dominate de semnătura persoanei mele, neomițând perioada vacanțelor unde redactam și pentru Stația Locală de Radioficare mai toate rubricile de sport, fiind la un moment dat chiar responsabilul acestui resort. Redactam dar și transmiteam materialul în eter.”¹ După absolvirea Facultății la Iași, Haimovici a devenit preparator-asistent la Facultatea de Stomatologie, dar predă în același timp și la Colegiul de Tehnică Dentară.

¹ Paloma Lăpușneanu, *Iată-mă față în față cu doctorul Iosef-Ioju Haimovici*, 3/06/2015, interviu disponibil pe <http://www.opiniadedorohoi.ro/interviurile-opinii-iaata-ma-fata-in-fata-cu-doctorul-iosef-ioju-haimovici/>

Deși stabilit în Israel, în orașul Rehovot, medicul stomatolog nu uită ținuturile natale din Dorohoi pe care le vizitează ori de câte ori are ocazia și pe care le privește cu venerație “ca o adevărată frumusețe, parcă nepămînteană, un loc plin de lumină și de har, o adevărată gură de rai, iar cea mai prețioasă agoniseală rămîne pentru fiecare în parte adevăratele amintiri ale copilăriei și a iubirii celor din jur, o adevărată dragoste a sufletului și a inimii.”² Medicul avea să devină membru al Asociației Scriitorilor Israilieni de Limba Română, ziarist și publicist. În 2003 Haimovici a publicat primul volum de beletristică *Sportul a zămbit la Dorohoi*, iar trei ani mai târziu, în aceeași arie a rememorării ținuturilor de baștină *La braț cu mingea pe strada mare-Dorohoi*. Implicat și în viața academică stomatologică din țară, Haimovici și-a pus amprenta și asupra Disciplinei de Propedeutică Stomatologică la Iași înainte de a părăsi țara unde a văzut lumina zilei.

Interviul pe care dentistul l-a oferit Palomei Lăpușneanu lasă să se contureze portretul unui distins pasionat de sport care păstrează tainic, în suflet, dorul pentru cultura românească: “o gentilețe largă dar și fină, energetic, sentimental dar și de o politețe aparte (...) un om discret, dar nu orgolios. (...) un sentimental și un iubitor al frumosului. Amintindu-i de meleagurile natale și a tinereții sale devine un alt om cu o sensibilitate aparte, destul de emotivă, parcă ia-și răscoli o rană mai veche...” De perioada fericită a copilăriei se leagă amintirile dragi medicului stomatolog, memorii pe care după întreruperea activității medicale a avut răgazul să le aștearnă în scris: “tot din vremea copilăriei și în special a adolescenței și tinereții, mi-aduc aminte de foarte multe episoade ale sportului local. Dând frâu liber fanteziei și imaginației tinereții din vremurile nu prea îndepărtate, nu le pot uita și, aceste amintiri pe care le-am «înregistrat», vrînd-nevrînd pe memorie, și caut după cum a-ți constatat și în alte ocazii; să le aștern pe hîrtie...”³ Marea pasiune pentru sportul cu balonul rotund se leagă tot de anii copilăriei când pe stadionul local din Dorohoi jucau localnicii printre care un camionagiu și un frizer. Marele respect pe care dentistul avea să-l poarte în suflet fotbalului se datorează acestor doi localnici modești dar înzestrați cu fair-play. Acelea, așa cum rememorează și dentistul-memorialist, erau vremuri în care se respectau valorile etice, în care “fotbalul se făcea și se juca numai și numai pentru onoarea și cinstea orașului, iar cei enumerați, ca toată elita sportului de performanță, și chiar de masă, veneau la jocuri direct de la locurile lor de muncă.”⁴

Dar amintirile nu sunt doar luminoase. Medicul retras în Israel își amintește de data fatidică de 1 iulie 1940 în care soldați ruși aveau să omoare atât români cât și evrei “Atmosferă antievreiască a crescut vizibil în tot orașul, mai ales când mai multe unități militare române retrăgându-se au declanșat adevăratul măcel asupra populației evreiești locale, când năvălind în cimitirul evreiesc în timpul funebrului moment au deschis focul asupra celor prezenți, asupra colegilor lor de front, măcelărindu-i pe toți...Extins cu rezepeziciune în tot orașul, în cîrdășie cu elemente ostile străine neamului românesc, instigatorii înrăiți, au devastat casele și prăvăliile

² Iosef-Ioju Haimovici, *Tot despre... Apropo de toate, demolări, retrocedări, despăgubiri*, 4/08/2013, disponibil pe <http://www.dorohoinews.ro/cultura-1314-Tot-despre--Apropo-de-toate,-demolări,-retrocedări,-despăgubiri--de-Iosef-Ioju-Haimovici>

³ Iosef-Ioju Haimovici, *Mândrie dorohoiană. Mitică și Costică în versiune modernă*, în 20/12/2015, disponibil pe <http://www.opiniadedorohoi.ro/lecturile-opinii-mandrie-dorohoiana-iosef-ioju-haimovici/>

⁴ Ibidem

evreiești, azvârlindu-i în stradă și măcelăriți pe capete...”⁵ Medicul, umanist convins, consideră că rolul unor astfel de rememorări este acela de a nu lăsa istoria să se repete.

Ori de câte ori poate, medicul reiterează dorul imens pe care îl poartă ținuturilor de origine: “cînd o i-au la «sănătoasa» prin Dorohoi sau în Iași, toate amintirile legate de aceste locuri, apar la «suprafață», mai ceva ca «uleiul la suprafața apei.»” Căci, în adâncul sufletului medicul a rămas cu două nostalgii: sportul și țara sa: “eu mă socotesc un cronicar al sportului dorohoian, dar nu pot omite și amintirile care mă inundă și însoțesc permanent și care doresc cu timpul să le expun fără nici o exagerare în viitoarele scrieri ale mele...”⁶

Sportul nu era singura preocupare a viitorului medic. Și lectura avidă, care l-a fascinat în egală măsură era printre interesele sale căci la sediul asociației sportive Spartac “pe lângă practicarea unui sport, puteai citi în tihnă și liniște o carte sau o broșură de specialitate, ziare și reviste. Vitrinele exterioare, care dădeau la stradă cât și cele interioare, împreună cu diferitele dulapuri improvizate, erau mereu pline cu cărți, broșuri, cupe și medalii sportive. Fotomontajele moderne cât și afișele reflectau popularizarea mișcării de cultura fizică și sport, ele având un caracter mobilizator, totul găsindu-se în fiecare colț, iar pereții erau îmbăcsiți cu ele. Tot aici se găsea instalat și unul dintre primele difuzoare ale stației locale de radioficare, unde tineretul și chiar vârstnicii noștri obișnuiau să se întâlnească în număr mare pentru a asculta transmisiile radiofonice în direct a jocurilor de fotbal. Receptoarele de radio la timpul respectiv, erau o raritate, iar transmisiile de acest gen, erau adevărate miracole, ele creând o atmosferă a parte, ceva de neconceput pentru zilele acelea.”⁷

Rememorarea, ca supliciu suav, la care se supune Iosef-Ioju Haimovici implică și personalități pe care le-a întâlnit în ținuturile natale și cărora le poartă în suflet un profund respect. Acesta este și cazul scriitorului, gazetarului și pictorului Val Gheorghiu (1934-) pe care scriitorul israelian l-a cunoscut în timpul vacanțelor. Portretul pictorului care i-a fost prieten se conturează delicat din pagina memorialistului-medic: “Aici propriu-zis ne-am cunoscut și ne-am apropiat foarte mult în special prin jocurile de tenis de masă sau chiar alte activități sportive. Aici aș dori să remarc un fapt foarte semnificativ pentru mine, dânsul cunoscut ca un mare desenator, i-am cerut de multe ori să-mi facă profilul feții pe o foaie de bloc. Nici-o dată n-am fost refuzat. Cu toții admiram reușitele sale desene. Iar aceste ilustre amintiri le păstrez și astăzi în arhiva mea personală. Am trăit alături de viitorul «maestru» în magnifice momente și amintiri care mi-au rămas într-un fel grandioase și de neuitat. (...) Era un adevărat visător al lucrurilor făcute și a imaginației, probabil al celor ce mai are de realizat. Părea întotdeauna parcă preocupat, să zicem de un gând sau o faptă rebelă, de vreun proiect necesar dar poate neînțeles de alții sau, să zicem de probabilitatea unui schimb imaginar de întrebări și răspunsuri.”⁸ Nu doar prietenia i-a legat pe cei doi, ci și respectul medicului pentru arta contratelui dorohoian: “Tot ce expune reflectă un stil aparte, ele dând viață ideilor sale de o deosebită sensibilitate, completându-se

⁵ Iosef-Ioju Haimovici, *Să nu uitați*, 7/07/2015, disponibil pe <http://www.opiniadedorohoi.ro/mesajele-opinii-sa-nu-uitati-un-text-semnat-de-iosef-ioju-haimovici/>

⁶ Iosef-Ioju Haimovici, *Însemnări de ieri și de azi: Popas Ieșean*, 13/01/2014, disponibil pe <http://www.dorohoinews.ro/cultura-1542-%C3%8Ensemn%C4%83ri-de-ieri-%C8%99i-de-azi--Popas-Ie%C8%99ean---de-Iosef-Ioju-Haimovici.html>

⁷ Iosef-Ioju Haimovici, *Sportul dorohoian văzut și trăit prin prisma unui martor ocular – Asociațiile sportive (I)*, 3/08/2015 disponibil pe <http://www.opiniadedorohoi.ro/sportul-dorohoian-vazut-si-trait-prin-prisma-unui-martor-ocular-asociatiile-sportive-i/>

⁸ Iosef-Ioju Haimovici, *Lucruri știute și neștiute despre marele pictor, scriitor și publicist Val Gheorghiu*, 1/07/2015 disponibil pe http://www.observatorul.com/articles_main.asp?action=articleviewdetail&ID=14037

cu combinațiile cromatice de toate felurile. Pot afirma după cele văzute, că tot ce expune nu dezmințe talentul probabil nativ încă din anii perioadei dorohoiene, unde talentul său promitea multe viitorului său ca artist plastic. Tematica sau forma de reprezentare a creațiilor sale erau întotdeauna diverse.”⁹

O altă amintire se leagă de strada Zlataust, din Iași, locul unde și-a amplasat și Ionel Teodoreanu romanul *Fata din Zlataust*. Stând cu chirie la o familie de evrei care trăiseră pe aceeași stradă cu bunicul prozatorului interbelic, Haimovici descrie detaliat ulița din roman: “Era prin primii ani ai studiilor mele. Cred că prin 1954-1955. Nu pot uita această stradă cu adevărat domnească, plină de pelerini dornici să pășească pe «Strada Zlataust», unde eu probabil copilul încă necopt, trăind mai mult din amintirile și povestirile ilustrațiilor mei amfietroni, Affelbaum, în fiecare zi în zori fugeam cu geanta în spinare, până în strada Ghica Vodă unde făceam dreapta să prind un loc pe ultima scară a tranvaiului din stația străzii Elena Doamnă, exact unde era pe vremuri, Spitalul Israilit...” Chiar dacă Iașul modern nu mai amintește cu nimic de ulița pitorească din romanul omonim, medicul speră că “romanticul Zlataust al Teodorenilor sau al duduiei Otilia va rămâne cu adevărat doar o...legendă vie, iar eu parcă mă tem să nu spulber imaginea de ansamblu pe care mi-am făurit-o în minte despre casa în care și-a făcut veacul Delia, personajul gingaș din...*Fata din Zlataust*.”¹⁰

Și de actorul Teofil Vâlcu (1931-1993), care avea să devină unul din directorii Teatrului Național din Iași, l-a legat pe medicul-eseist o prietenie apropiată dar în legătură cu acesta are și o amintire hilară chiar despre meseria practică: stomatologia: “Își închipuia, cred eu, că sînt un medic higenist datorită modului meu de a aborda natura și tot ce o înconjoară, sau poate, vorbind despre medicină, n-am idee, mă credea generalist sau pediatru. Nu știu, dar rămân cu întrebarea, de ce nu și stomatolog? Eu simțindu-mă parcă într-un fel cu «musca pe căciulă.» Episodul care urmează într-un fel confirmă spusele mele. La un moment mi se destănuise, că vrea să-și facă un așa zis remont al danturii și dacă nu cunosc pe cineva mai «acătării», redau exact chiar cuvîntul său. (...) aflînd adevărata mea specialitate dar și mărturisirea mea sinceră, amintindu-i cu această ocazie, că așa cum nu pot să tratez și n-am tratat părinții sau chiar rudele apropiate, cu aceeași premize și cauze nu mi-am permis, rugîndu-l de a nu se supăra că nu m-am oferit să-l tratez, el fiindu-mi amic și bun prieten și apoi... un actor cunoscut. În orice caz totul spre bucuria noastră și chiar al celor prezenți, medici și tehnicieni dentari care bine înțeles erau departe de „subiect”, și deci nu în cunoștință de cauză, ne-am îmbrățișat și chiar sărutat ca adevărați oameni ai bunelor maniere...”¹¹

Iosef-Ioju Haimovici, medic stomatolog de profesie, se dovedește un memorialist iscusit. Chiar dacă a parasit România, medicul poartă, încă, în suflet nostalgia ținuturilor în care a copilărit și s-a format ca om și medic. Acestor locuri dar și personalităților pe care a avut șansa să le cunoască le-a dedicat numeroase pagini gazetărești sau de beletristică dovedindu-se la fel de scusit în mînuirea condeiului ca și în profesia de medic.

BIBLIOGRAFIE

Haimovici, Iosef-Ioju *Măria Sa: Teofil Vâlcu*, în *Opinia de Dorohoi*, 10/02/2013

⁹ Ibidem

¹⁰ Iosef-Ioju Haimovici, *Fata din Zlataust*, în *Monitorul de Suceava*, 9 oct 2014 - Anul XIX, nr. 235 (5744)

¹¹ Iosef-Ioju Haimovici, *Măria Sa: Teofil Vâlcu*, 10/02/2013, disponibil pe <http://www.dorohoinews.ro/cultura-1055-M%C3%84%E2%80%9ARIA-SA-TEOFIL-V%C3%83%C5%BDLCU--de-Iosef-Ioju-Haimovici.html>

Haimovici, Iosef-Ioju *Tot despre... Apropo de toate, demolări, retrocedări, despăgubiri*, în *Opinia de Dorohoi*, 4/08/2013

Haimovici, Iosef-Ioju *Însemnări de ieri și de azi: Popas Ieșean*, în *Opinia de Dorohoi*, 13/01/2014

Haimovici, Iosef-Ioju *Fata din Zlataust*, în *Monitorul de Suceava*, 9 oct 2014 - Anul XIX, nr. 235 (5744)

Haimovici, Iosef-Ioju *Lucruri știute și neștiute despre marele pictor, scriitor și publicist Val Gheorghiu*, în *Opinia de Dorohoi*, 1/07/2015

Haimovici, Iosef-Ioju *Să nu uitați*, în *Opinia de Dorohoi*, 7/07/2015

Haimovici, Iosef-Ioju *Sportul dorohoian văzut și trăit prin prisma unui martor ocular – Asociațiile sportive (I)*, în *Opinia de Dorohoi*, 3/08/2015

Haimovici, Iosef-Ioju *Mândrie dorohoiană. Mitică și Costică în versiune modernă*, în *Opinia de Dorohoi*, 20/12/2015

Lăpușneanu, Paloma *Iată-mă față în față cu doctorul Iosef-Ioju Haimovici*, în *Opinia de Dorohoi*, 3/06/2015

HEDGING IN WRITTEN ACADEMIC DISCOURSE: POLYPRAGMATIC FUNCTIONS, COOPERATION AND POLITENESS

Monica Mihaela MARTA

“Iuliu Hațieganu” University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca

Abstract: This paper focuses on the use of hedges as rhetorical tools in present-day written academic discourse, especially research articles. The aims are to explore the polypragmatic functions of hedging in the academic context and to carry out a theoretical analysis of hedges against the cooperation and politeness maxims. The polypragmatic character of these rhetorical tools is confirmed by the available literature while the present analysis concludes that hedges can be viewed as politeness strategies able to promote interaction as part of the cooperative endeavor that characterizes communication in today’s dynamic and competitive written academic discourse.

Keywords: hedging, written academic discourse, polypragmatic functions, cooperation, politeness.

Although hedging as a linguistic phenomenon has been studied since the 1970s, a consensus was not reached as far as the pragmatic functions and linguistic realizations of hedges are concerned. However, based on the numerous studies on hedging in written academic discourse in general, and in scientific research articles in particular, the following description summarizes the term: a hedge can be any linguistic device (word, expression or sentence) used by scientific writers in order to present propositional content as accurately and reliably as possible, avoid taking direct personal responsibility for the content presented and express knowledge claims as personal opinions in order to avoid denial and encourage reader participation (Hyland, 1996a, 1996b, 1988a).

The literature also indicates that hedges are an open functional class (Fraser, 2010) with a polypragmatic character (Hyland, 1996a, 1996b, 1998a, 1998b, 2005c; Markkanen and Schröder, 1997; Varttala, 1999, 2001; Hyland and Salager-Meyer, 2008; Alonso-Alonso *et al*, 2012). Moreover, hedges can occur under numerous linguistic forms, such as epistemic lexical verbs, adverbs, adjectives, modal verbs and nouns, but also phrases or sentences referring to limited knowledge, limitations of model, theory or method, or to experimental limitations (Hyland 1996a, 1996b, 1998a)

The literature on hedging in written academic discourse revealed that hedges are used in various genres, disciplines, socio-pragmatic contexts and have therefore been assigned numerous pragmatic values, out of which no single function was found to prevail. They

constitute routine rhetorical and interpersonal features of scientific discourse regardless of whether their function is to hedge propositional content, writer commitment or writer assertiveness.

The polypragmatic nature of hedges is reinforced by their use in various contexts, situations and genres by language users with different backgrounds and characteristics. Therefore, the socio-pragmatic context in which hedges occur has gained increasing importance for the appropriate analysis and interpretation of hedges and has been closely intertwined with pragmatic competence as well as with cross-linguistic, cross-disciplinary or cross-cultural variation.

Given the realities of today's highly competitive academic environment, the publication of original research articles widened its scope from the spread of novel scientific information to the creation of academic hierarchies at both institutional and individual level. In this context, the image and international ranking of higher education institutions and their staff members depend on the impact of publication output. Therefore, research articles must not only contain scientific breakthroughs but also have the power to persuade the target readers, fellow members of the same discourse community, of their accuracy and relevance for the progress of science. The knowledge claims introduced in the *Discussion* sections of research articles must receive the approval of the discourse community prior to becoming established scientific facts ready to be further used and cited as such by other researchers. As a result, appropriate hedging has proven to represent one rhetorical strategy heavily employed in the *Discussion* sections of scientific research articles for the purpose of avoiding the denial of claims and ensuring their acceptance by target readers.

By choosing appropriate discipline-specific ways of introducing claims, the authors of scientific research articles place the focus on themselves, thus stressing the expressive dimension of academic writing, if we were to consider that discourse can be classified into four major types according to which communicative component is given the most importance (Kinneavy, 1971 in Swales 1990: 42). According to this classification, discourse can be expressive, when the focus is on the sender, persuasive, when the focus is on the receiver, literary, when the focus is on the linguistic form or code, and referential, when the aim of discourse is to represent the realities of the world.

Based on the initial role of a scientific paper, i.e. to present states of fact, scientific developments, discoveries and their relevance for daily practice, the discourse of research articles seems to be mainly referential. However, given the current importance of international scholarly publication the focus seems to shift away from the referential aspect towards the other dimensions of academic discourse, which thus appear to gain equal weight in a complex and multifaceted equation. The sender (writer) becomes a crucial element in the attempt to present valuable, strong knowledge claims which, if accepted by particular discourse communities, will bring the much desired recognition and reward that scientists ultimately seek. This is where the focus on the referential dimension of academic discourse fades away in favor of writers' "private intentions" and "strategic manipulation" (Bhatia, 1993 in Swales, 2004: 3), which can be achieved through several rhetorical strategies, including hedging.

The occurrence of hedges in scientific articles was chronologically associated with the fulfillment of the following functions: precision strategy meant to increase the accuracy of propositional content (Adams Smith, 1984; Skelton, 1987, 1988); tool for creating an image

of modesty and honesty (Swales, 1990); politeness strategy with a protective role (Myers, 1989; Crompton, 1997); a combination of both (Salager-Meyer, 1994); or polypragmatic phenomenon with overlapping functions (Hyland, 1996a, 1996b, 1998a). This last view also seems to be the most pertinent given the numerous linguistic forms and frequently overlapping pragmatic functions of hedges, the complex characteristics of the current academic environment, as well as the multitude of writers and readers whose individual, linguistic, disciplinary or cultural background shape their use and perception.

Extensive research on hedges in written academic discourse was carried out by Hyland (1996a, 1996b, 1998a), who classified hedges according to their pragmatic function into two main types: content-motivated and reader-motivated. The distinction depends on how writers anticipate the possible objections of the target audience in an academic context that grants readers of scientific research articles the power to accept or deny the knowledge claims introduced by these hedges. Content-motivated hedges were further subdivided into accuracy-based hedges, which include attribute and reliability hedges, and writer-based hedges.

Content-motivated hedges are generally related with the writers' wish for their claims to meet adequacy conditions in order to be accepted by the target audience while reader-motivated hedges work towards the fulfillment of acceptability conditions for facilitating the successful acceptance of newly introduced information. Thus, while content-motivated hedges must be expressed in such a way that the target readers perceive claims as adequate (appropriate, accurate, precise, objective), through the use of reader-motivated hedges, claims can be accepted by the audience because they were assigned a provisional character and introduced as personal opinions pending the ratification of the writer's peers within the interactive process of knowledge creation.

Although context and the characteristics of specific discourse communities must be taken into consideration when attempting to establish the pragmatic function of the hedges used in scientific research articles, clear distinctions are difficult since functions often overlap. The same hedge may be assigned different pragmatic interpretations by different readers whose experience in the field, cultural background or personal interpretation often influences the analysis.

However, the polypragmatic nature of hedges allows researchers to formulate study hypotheses and questions relevant for the particular settings in which the production or reception of hedges will be investigated. Since the approach used in the current paper is a polypragmatic one, a few general remarks on the opportunities provided by a polypragmatic acceptance of the concept of hedges is included, followed by a theoretical analysis of hedges against cooperation and politeness maxims.

Starting from the premise that "people engage in communicative activity whenever they use language" and that linguistic behavior is based on people's desire to communicate, "to be understood correctly, and avoid giving false impressions", as outlined in the Communicative Principle proposed by Mey (1993: 68-69), scientific articles reflect a basic need to communicate. It is already widely-accepted that the purpose of research papers is not only to spread information and contribute to the progress of science, but also to allow researchers to establish a good reputation as valuable members of their respective discourse communities, and by doing so to improve the image and funding opportunities of their

universities or research institutions. Given their communicative, rhetorical and interactive nature, hedges represent appropriate tools to this end.

Communication also requires interaction and cooperation. The interactive character of scientific communication was already established. Although there seems to be no immediate reaction to what an author claims in the *Discussion* sections of a research article for instance, responses from fellow researchers can vary from citing results or adopting methods and techniques in case of claim acceptance, to ignoring one's work or even criticizing it in future articles, reviews, etc. in case of claim rejection.

The courtesy that generally characterizes written academic discourse supposes that all the participants engaged in the process of writing research articles are regarded as equal contributors, despite one's seniority or prestige. Therefore, they should observe the same disciplinary norms and show deference to the other participants. At the same time, discourse participants who engage in reading scientific articles display a cooperative attitude, first of all through their interest in a fellow researcher's work and then through their response to it. Research articles contain contributions whose originality, after first being generally assessed by journal editors and reviewers must be acknowledged as such by the members of the target discourse community, unlike textbooks for instance, which include already-established scientific truths that can be introduced in unmitigated form by more experienced and prominent members of the academic community. Therefore, it seems that the very nature of written academic discourse determines both the polypragmatic character of hedges as well as their much-debated function as politeness strategy.

Although hedges aid scientific communication, few references were found on the link between the use of hedges in written academic discourse and Grice's (1975) Cooperative Principle or Leech's (1983) Interpersonal Rhetoric. Even if these principles were initially designed to characterize spoken interaction, their maxims are essential for successful communication in general, and could therefore be applied to the study of written texts, since "principles introduce communicative value, such as truthfulness into the study of language" (Leech, 1983:9).

Reference to Grice's maxim of quantity was made by Hyland (1998b: 362) in his illustration of the role of attribute hedges, whereas in a theoretical approach to hedging as indirectness strategy, Hinkel (1997: 372) briefly mentioned the hedging of beliefs according to the Tact Maxim. Similarly, Varttala (2001) reviewed the concept of hedging as an interpersonal politeness strategy by referring to the contributions brought by Grice and Leech. However, no analyses of the functions of hedges in connection with the maxims belonging to these principles were found in the literature.

First, a few considerations on the issue of hedging as politeness strategy should be made. The literature offers conflicting views on this topic. In brief, Brown and Levinson (1987) viewed linguistic politeness as unrelated to the Cooperative Principle, positive and negative politeness as two distinct and mutually exclusive categories, and negative politeness as a possible function of hedging. According to them, hedges can protect the hearer's/ reader's negative face by not imposing categorical assertions/ claims. Myers (1989) also viewed hedges as a possible negative politeness strategy in his analysis of scientific research articles. In contrast, Hyland (1998b: 358) rejected politeness as an adequate explanation for the use of hedging in science by considering that it "neglects the exercise of power and conformity in the

discourse culture, for while writers weigh up their rhetorical choices and the potential effects of their statements, they do so with the awareness that publication, reputation, and career may ride on the outcome.”

However, as much as Hyland’s polypragmatic view on the functions of hedges can be regarded as a viable one, I consider that such a complex approach cannot exclude the politeness factor. Moreover, despite the fact that only negative politeness was usually associated with hedging in the literature, the complex nature of written academic discourse and the multiple functions of hedges allow for speculation on the positive politeness function of hedges, as also suggested by Varttala (1999).

If by introducing claims tentatively, writers protect the readers’ negative face by not imposing information that may come against already-established facts or beliefs, it could also be considered that they may do so out of positive politeness reasons like receiving the approval and praise of the target discourse community. In other words, hedges could serve to protect the readers’ negative face and desire to not be imposed on, while at the same time they may support the writers’ positive face and wish to be recognized as valuable contributors. The readers’ positive face might also have something to gain since an invitation to ratify claims could be a token of appreciation of the audience’s ability to decide on the truthfulness and acceptance of claims.

Another link between hedges and politeness might be established by interpreting hedging devices as attempts to adhere to the maxims of the Politeness Principle described by Leech (1983: 132). In this respect, the use of hedges could be connected with the following maxims: the Tact Maxim through the desire to “minimize cost to other” by not imposing information in a categorical manner and to “maximize benefit to other” by involving the readers; the Approbation Maxim by minimizing “dispraise to other” and maximizing “praise of other”; the Modesty Maxim, by minimizing “praise to self” (but not through maximizing “dispraise of self”, since this would contravene the purpose of research articles); and the Agreement Maxim by minimizing “disagreement between self and other” and maximizing “agreement between self and other”, which leads to claim acceptance. The maxims of Generosity and Sympathy would not be applicable in the context of academic discourse, unless sympathy equaled recognition. However, the nature of scientific communication requires the application of objective criteria for analyzing the truthfulness and value of statements instead of subjective factors related with sympathy or antipathy.

Since hedges modify the quantity or quality of accompanying propositions, they also relate to the maxims belonging to the Cooperative Principle. For instance, accuracy-oriented hedges, whose role is to introduce information as precisely as possible, conform to the maxim of *quantity*: “make your contribution as informative as is required” and “do not make your contribution more informative than is required”, as well as to the “avoid obscurity of expression” and “avoid ambiguity” requirements belonging to the maxim of *manner* (Grice, 1975: 45-46).

If accuracy-oriented hedges aim to increase the accuracy of accompanying propositions, the very fuzziness possibly suggested by them actually serves the opposite purpose: it presents information as precisely as possible given the data available at the time of writing. On the other hand, writer-oriented hedges, which modify the writer’s commitment to claims adhere to the maxim of *quality*: “do not say what you believe to be false” and “do not

say that for which you lack adequate evidence” (Grice, 1975: 46). Thus, impersonal expressions and references to the work of other scientists characteristic of writer-oriented hedges can actually be regarded as an attempt to build an authorial image of honesty.

In light of these considerations, hedges may be regarded as politeness strategies not necessarily because of their protective value in relation with writers and readers, but because they promote interaction as part of the cooperative endeavor that characterizes communication in today’s written academic discourse.

Bibliography

1. Adams Smith, Diana. (1984). “Medical Discourse: Aspects of Author’s Comment”. *The ESP Journal*. Vol. 3. pp. 25-36.
2. Alonso Alonso, Rosa, Alonso Alonso, María and Torrado Mariñas, Laura. (2012). “Hedging: An Exploratory Study of Pragmatic Transfer in Non-Native English Readers’ Rhetorical Preferences”. *Ibérica* 23. pp. 47-64.
3. Brown, Penelope and Levinson, Stephen. (1987). *Politeness: Some Universals in Language Usage*. Cambridge: Cambridge University Press.
4. Crompton, Peter. (1997). “Hedging in Academic Writing: Some Theoretical Problems”. *English for Specific Purposes*. Vol. 16. No. 4. pp. 271-287.
5. Fraser, Bruce. (2010). “Pragmatic Competence: the Case of Hedging”. In Kaltenböck, Gunther, Mihatasch, Wiltrud and Schneider, Stefan. (eds.) *New Approaches to Hedging*. Bingley: Emerald. pp. 15-34.
6. Grice, Paul. (1975). “Logic and Conversation”. In Cole, Peter and Morgan, Jerry. (eds.) *Syntax and Semantics. Volume 3: Speech Acts*. New York: Academic Press. pp. 41-58.
7. Hinkel, Eli. (1997). “Indirectness in L1 and L2 Academic Writing”. *Journal of Pragmatics* 27. pp. 361-386.
8. Hyland, Ken. (1996a). “Talking to the Academy: Forms of Hedging in Science Research Articles”. *Written Communication* 13 (2). pp. 251-281.
9. Hyland, Ken. (1996b). “Writing Without Conviction? Hedging in Scientific Research Articles”. *Applied Linguistics* 17 (4). pp. 433-454.
10. Hyland, Ken. (1998a). *Hedging in Scientific Research Articles*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
11. Hyland, Ken. (1998b). “Boosting, Hedging and the Negotiation of Academic Knowledge”. *TEXT* 18 (3). pp. 349-382.
12. Hyland, Ken. (2005c). “Prudence, Precision, and Politeness: Hedges in Academic Writing”. *Quaders de Filologia. Estudis Lingüistics*. Vol. X. pp. 99-112.
13. Hyland Ken and Salager-Meyer, Françoise. (2008). “Scientific Writing”. *Annual Review of Information Science and Technology*. Vol. 42. Issue 1. pp. 297-338.
14. Leech, Geoffrey. (1983). *Principles of Pragmatics*. London: Longman.
15. Markkanen, Raija and Schröder, Hartmut. (1997). “Hedges: A Challenge for Pragmatics and Discourse Analysis”. In Markkanen, Raija and Schröder, Hartmut (eds.) *Hedging and Discourse: Approaches to the Analysis of a Pragmatic Phenomenon in Academic Texts*. Berlin: De Gruyter. pp. 3-18.
16. Mey, Jacob. (1993). *Pragmatics: An Introduction*. Oxford: Blackwell.

17. Myers, Greg. (1989). "The Pragmatics of Politeness in Scientific Articles". *Applied Linguistics* 10 (1). pp. 1-35.
18. Salager-Meyer, Françoise. (1994). "Hedges and Textual Communicative Function in Medical English Written Discourse". *English for Specific Purposes*. Vol. 13. No. 2. pp. 149-171.
19. Skelton, John (1987). "Comments in Academic Articles". In Grunwell, Pamela (ed.) *Papers from the Annual Meeting of the British Association for Applied Linguistics* (20th, Nottingham, England, United Kingdom, September 1987. British Studies in Applied Linguistics, 3). pp. 97-108.
20. Skelton, John (1988). "The Care and Maintenance of Hedges". *ELT Journal*. Volume 42/1. pp. 37-43.
21. Swales, John M. (1990). *Genre Analysis. English in Academic and Research Settings*. Cambridge: Cambridge University Press.
22. Swales, John M. (2004). *Research Genres. Explorations and Applications*. Cambridge: Cambridge University Press.
23. Varttala, Tepo. (1999). "Remarks on the Communicative Functions of Hedging in Popular Scientific and Specialist Research Articles on Medicine". *English for Specific Purposes*. Vol. 18. No. 2. pp. 177-200.
24. Varttala, Tepo. (2001). "Hedging in Scientifically Oriented Discourse. Exploring Variation According to Discipline and Intended Audience. Electronic Dissertation". *Acta Electronica Universitatis Tamperensis* 138. Retrieved 17 December 2013. Available: <http://acta.uta.fi>

MOTION – EMOTION

Veronica Gaspar

Assoc. Prof., PhD, National University of Music, Bucharest

Abstract: The following essay is proposing to analyse the relation between the basic trajectories and the emotional compound of the human imaginary. We think that a comprehensive model would be the musical perception, because of its twofold nature between gesture and thought. We shall start from the beginning of the artistic expression, as music reveals, trying to discern mechanisms of communication, premises of gaps or bridges between different cultures and analysing the relation between sound, gesture and speech. Their interdependency could be approached from Physiology, History of culture, Mythology and Sociology. Music can be seen as a human-scale model for meaning and emotional energy, which are two prerequisites for a discussion on human spirituality.

Keywords: movement, gesture, emotion, verbal-nonverbal expression, cultural communication/gap

The etymologic propinquity between “motion” and “emotion” can be found in a many European languages (*movere-[per]movere, mozione-emozione, mouvoir-émouvoir, a se mișca-a fi mișcat* etc.) The anthropologists and, later, the neurologists too found the physiologic correspondence of this nearness in the basic structure of the human brain. The observation of a connection between hand and speech has already been empirically made by the scholar and theologian Grégoire de Nisse in the 4th Century A.D. (*Treatise on the Creation of Man* 379)¹. On the phylogenetic scale, the first cerebral layer, which is related to the vital functions, is closely followed by the movement centres. From the primary brain emerged the emotional centres, and after „millions of years later in evolution, from these emotional areas evolved the thinking brain or neo-cortex”². The first animal reaction facing an obstacle is the movement guided by the sensorial experience he had access to, which decides if he has to deal with an enemy, a prey, a food, or a breed-mate. The emotional reaction stirred by the relationship with the environment (hunger, fear, lust etc.) will evolve until the level implying thinking and learning. From this evolutionary level, which began to be censored by thinking and its subsequent selection, the emotional brain manages the motoric reaction by determining its speed, direction and force. A brain map shows the anterior locomotor area, which is placed in the immediate vicinity of the centres dealing with the visage, and, ultimately, influencing

¹ André Leroi-Gourhan, *Gesture and Speech*, Paris: Michel Albin, 1964, p. 25

² Daniel Goleman, *The Emotional Intelligence* (Romanian translation), Bucharest: Curtea veche, 2008, p. 10

humans' speech³. According to the same author, the action of hand was progressively extended by tools, and both hand and voice began to emphasise the direction and intensity of the emotions.

In the human evolution, a projection of the gestures implying motor energy and emotional direction redefined itself also in an abstract dimension – the human imaginary. The research-study focussed on Mythology revealed an astonishing similarity between all the world's myths. It appeared that the imaginary man has the same ratio between commonalities and differences as the somatic one. Gilbert Durand⁴ signalled the bijective correspondence between the gestural energy and the basic trajectories of the human spirituality. He passed over the mere ascertainment of a common mythological likeness and brought to light the energetic mechanisms which bring together the organic and the spiritual man. Myths are the projection of human movements in collective memory and individual consciousness and thus, they embody the first (and the most comprehensive) link between motion and emotion.

We start from the hypothesis that the human activities, which better represent the interdependence between gesture and emotion, are the arts developed in time, namely music and dance. We shall refer especially to music, because it involves also a connection with the verbal expression, besides its motoric compound. We should also add that we can conceive a kind of music out of dance or of any form of physical movement, while the opposite situation is hardly possible. Besides, the musical model is at a great extent appropriate to represent any energetic mechanisms. For many scholars, including Gilbert Durand, music is the elective mean for men's tentative to have power over his destiny and to control the inexorable flow of time. Music reduces the Universe at a human scale where it receives a controlled orderliness, coherence and, especially, the possibility of reiteration, of going back, of correction. Unlike poetry, "music totally and even in a hyperbolic way sinks into the primordial mythical mire"⁵.

In the legends of traditional China, music was a customary mean to adjust seasons, flows, rainfalls and even landforms. Together with dance, music strengthened the *Yang* or *Yin* principles aiming at building (or re-establishing) a proper harmony "in Heaven and Earth". "To pacify Earth and sky is a matter of demiurge powers. Thus it cannot be realised but by dancing"⁶. Musical and choreographic rituals act on the Universe by an ordered gesture meant to mediate a meeting with the magic⁷: "Zhen Wong triggered the four seasons with the four strings of his guitar"⁸... Music's most stable roles are to reproduce the energetic directions of the surrounding world and to re-create a specific cultural signification.

The birth of art is probably connected to the remainders of that emotional energy which had not been entirely used for concrete purposes and therewith, it might also be linked to the reproduction of the movements' trajectories, which could fulfil either evocation or invocation of a successful action. Even if the reconstitution of the "ideological world" of the Neanderthal

³Leroi-Gourhan, *Gesture...* p. 85

⁴ Starting from his fundamental study: *The Anthropological Structures of the Imaginary*, Paris: Dunod, PUF 1960

⁵Gilbert Durand, *Arts and Archetypes. The Religion of Art* [Romanian translation] Bucharest: Ed. Meridiane, Col. Biblioteca de Artă, 2003, pp. 127-128

⁶ Marcel Granet, *The Chinese Civilisation*, (Romanian translation) Ed. Nemira, 2000 p. 138

⁷ Veronica Gaspar, *Enchantment – Exorcism (Incântare/Descântare)*, *An essay on the perception of music and magic in the social imaginary*, Bucharest: Ed. Libra, 2004, p. 68

⁸ Marcel Granet, *Dances and Legends of the Antic China*, Paris: PUF, 1959, p. 103

man is “hindered by the lack of any art production”⁹, yet the burials, the structure of the dwelling caves and the presence of some useless objects reasonably sustain the hypothesis of a spiritual side based on rituals. In several parts of the world, amid the oldest signs of the human presence, we can see labyrinths or other reproductions of successive actions, which are testifying about moving rituals.

In the case of visual art, the first artefacts had the role of territory marks, evolving until the expression of a specific identity. To a great extent, the art practice had both practical and symbolic purpose. Conversely, the gestural art forms, which are deployed in time, required delimitation from the average activity. The vertical gestures used by the Paleoanthropians for splitting the flint stones¹⁰ could become considered as “music” only starting from the moment when the sequence of strikes or their differences in pitch get a repetitive character, out of any relation with a practical need.

As music is concerned, even if we can observe that it is related as well to hand (the motoric area) as to mouth (the speech) meanwhile it is hard to establish a phylogenetic primacy. All the histories of music are starting from the description of a complex phenomenon, where could be found as well vocal as instrumental music, melted with poetry, social rituals, magic and medicine. We can presume that the capacity to reproduce and maintain a rhythmical sequence played a determining function in music’s birth. However, some other research studies concerning the beginning of music are supposing that its origin comes from the voice. In his *Essay sur l’origine des langues* (1755) Jean-Jacques Rousseau had considered vocalizations of passion as the foundation of music as well as language, i.e. both originated in vocal utterances such as cries, shouts of joy or pain, sighs, blustering, or cheering, and both granted a communicative functions to these emotional vocal utterances¹¹.

Another researcher, Steven Brown went further: he proposes the thesis of a proto-language, named “Musilanguage” as being the foundation of both song and speech¹². Their point of convergence is seen to include combinatorial syntax and intonational phrasing. “These properties of combinatorial syntax and intonational phrasing set the stage for the overall structural features of music and language”¹³. The theories about a plausible interaction of the both are confirmed by some Cognitive Sciences investigations. Serious research-studies led by Professor Stefan Koelsch have investigated possible interactions between processing of music-syntactic irregularities and semantic language processing with event-related potentials (ERPs)¹⁴. It has been identified a common cerebral area involved in both the processes (in the frontal lobe) and led to the conclusion that: “It is still possible that processing of musical syntax and linguistic semantics interacts under different task conditions or with different musical stimuli”¹⁵.

⁹ Sherwood L. Washburn (Ed.), *Social Life of Early Man*, London, New York: Routledge, 2004, p. 124

¹⁰ Leroi-Gourhan, *Gesture...* p. 102

¹¹ Helga de la Motte-Faber, *Carl Stumpf: Impulses towards a Cognitive Theory of Musical Evolution* (Introductory essay) in: Carl Stumpf, *The Origin of Music*, (English translation) Oxford: Oxford University Press, 2012 p. 4

¹² Steven Brown, The “Musilanguage” Model of Music Evolution in: N.L. Wallin, B. Merker and S. Brown (Eds.) *The Origins of Music*, Cambridge Ma.: MIT Press, 2000, pp. 271-300

¹³ *Ibidem*, p. 273

¹⁴ Stefan Koelsch & alii, “Interaction between Syntax Processing in Language and in Music: An ERP Study”, in *Journal of Cognitive Neuroscience* 17:10, MIT Press, 2005, p. 1566:

¹⁵ *Ibidem*, p. 1574

¹⁵ *Ibidem*, p. 1574

Other theories, which are also connecting music to speech, consider that music preceded the spoken language. They take into account a number of mythological narrations; where the lost Golden Age was speechless and the blessed ancestors sang instead. Some old myths on music are considering it as the “paradisiacal language” precisely for its fluency and ambiguity, preceding the “split”, imperfect verbal language¹⁶. “The healing practices or the incantations meant to humanize the universe were, and still are holding the remainders of a speechless cultural time, where words would have been replaced by sounds, gestures or postures”¹⁷. The singing Paradise is a mythological constancy, whether it refers to a former age or to the transcendental world.

In fact, it is quite impossible to determine whether voice preceded rhythmical beat or vice versa. The archaeological vestiges contain just evidences for the musical objects. Only some painted or engraved paths could suggest a written form of temporal rituals, but we cannot be entirely sure whether they are describing music or just walking parades.

We might also discuss another hypothesis, according to which both song and rhythm have arisen at the same time, provided two prerequisites: separation of the gesture from any concrete activity and a mnemonic development able to remember a fixed and repeatable sequence. The difference between the primates’ calls and the humans’ song is given by “the cognitive capacity to use level tones in a meaningful fashion”¹⁸. The acquirement of the level of signification calls for the outbreak of abilities to establish hierarchies and level directions. This time, the internal energetic gestures are reactivated under the imperative of expression.

Together with its role of time management, music cannot be conceived out of a symbolic function, regardless the emotional weight. A trivial dichotomy might grossly split musical perception in emotion (pending on the direction, complexity and speed of the musical flow) and signification (related to the subsequent cultural building). In the musical perception, both emotion and signification are intricate and interdependent. The semantic correspondences had over the centuries the leading role for understanding, teaching and evaluating music.

For most of the traditional cultures, the “words about music”, namely the significations assigned to the musical discourse shadow even the music itself. The ancient musical culture of China, Greece and even Europe until the 18th century was reassessed by the information related to the associated significations. The confusion between music and the associated literary discourse has often disadvantaged the perception of the musical flow as such. The emotional reactions coming from an aware audience were, and still are, stirred as well by the action of the musical energy as by the accompanying story. Sometimes the accompanying story itself could induce its own emotional tension; a tension that would be later reactivated by any similar musical structure. In other words, the cultural development is acting not only on the technical progress of the arts, but also on the complexity of their literary cover.

Often, the creativity or the ludic esprit of a musician embezzles an established signification. Then, the reaction of the initiated audience (astonishment, hilarity until disavowal) is so strong, as even music itself would have been deformed. Even J.S. Bach was criticized for what the scholars of the time called the wrong use of the customary rhetoric

¹⁶ René Guénon, *Symbols of the Sacred Science* [Romanian translation] Bucharest: Humanitas, 1997, p. 31

¹⁷ Gaspar, Veronica. Music before Words, Words after Babel in: *JRSL Journal of Romanian Literary Studies*, No. 9, Arhipelag XXI Press, Târgu-Mureș, Romania, 2015, p. 45 and following

¹⁸ S. Brown, *Musilanguage*, p. 283

formulas. Another example is more eloquent, because not only the critical interpretation is thwarted, but even the perception: Gustav Mahler's *Symphony* No. 1 in *D* major, in the third movement, uses the well-known "Frère Jacques" song. But Mahler's transformations: minor mode, slow tempo and especially the low timbre (double bass, bassoon and tuba) produce the effect of incongruity, grotesque and tragic. The sleep of the child in the original tune sounds more like the eternal sleep. However, this specific perceptive filter belongs exclusively to that audience which is acquainted with the popular song.

Therefore, a closer analysis on the musical cultures of the world point out sophisticated constructions of codes, rituals and significations, which are accompanying, not only music, still, particularly this art. The evolution of these constructions, in addition to symbolic interventions which made increasingly sophisticated the musical discourse put a specific stylistic imprint which differentiates a place and a time, meantime having also the consequence of isolation. Gilbert Durand highlights the reciprocal indeterminacy between word and music: the increasing of the power of the word by the musical phrasing is symmetrically mirrored in the musical sequences which recall a former semantic assignment¹⁹. In order to understand a particular musical culture that became refined through intellectual means, a listener must be integrated in, by a thorough process of enculturation, be it conscious or unconscious²⁰.

A different perception concerns the popular music. A general emotional nucleus is always persisting beyond any specific modifications made during cultural development. If it preserved the naturalness of the internal movement, without interventions on the sounds' emission, timbral superposition or any elements meant for particularization, only then it can be easily understood and suitable to be transmitted at a global scale²¹. The cultural gap separates the elaborated forms of music, while the rude, popular style is much more accepted by the foreigners, presumably because the basic energetic movements are less distort. An interesting example is given by the encounter between Japanese and European music, as it was witnessed by non-musicians. A thorough study made by Ury Eppstein in 2007 collected the reactions of Europeans facing the Japanese cultured music, from the first encounter (16th century) until the opening of the Japanese Empire toward Europe (end of the 19th and beginning of the 20th centuries). The Japanese cultured music (court music, religious music, Nō theatre etc.) was seen by the European visitors as "a strange, bizarre, fantastic, atrocious, barbaric noise"²². Instead, the popular music would have been received with interest and even benevolence. "In our culture, the music of the knights usually sounds more pleasant than that of the low people; that of the Japanese knights is unendurable for us, and that of their sailors is pleasant for us" wrote the Portuguese missionary Luis Frois end of 16th century²³. This phenomenon is obvious in contemporary circumstances too, when comparing the amount of audience for classical music

¹⁹ Gilbert Durand, *Arts and Archetypes; The Religion of Art* [Romanian translation] Bucharest: Meridiane, 2003, p. 118

²⁰ Conrad Phillip Kottak, *Mirror for Humanity: A Concise Introduction to Cultural Anthropology*, New York: McGraw-Hill Inc. 2010, p. 23

²¹ Veronica Gaspar, Reassessing the premises of the Western musical acculturation in Far-East Asia in: *Acta Asiatica Varsoviensia* 29, Warsaw: ASKON Publishers (in press)

²² Ury Eppstein, "From Torture to Fascination: Changing Western Attitudes to Japanese Music", in: *Japan Forum* 19 (2), Routledge: London, 2007, pp. 191

²³ *Ibidem*, p. 192

(be it European or traditional Indian music, or Japanese *shōmyō*²⁴ and *gagaku* etc.) with the Rock or Pop's.

The difference between the mere display of music and the added significations have been observed to a certain extent in some few traditional references as, for instance in the Vedic Sanskrit text, *Samaveda*, a thousand years BCE. Unless most of the traditional writings on music, which confound music with the associated language, *Samaveda* is organized into two clearly delimited formats: one part is based on the musical meter and another by the aim of the rituals²⁵. Among the not many traditional treatises where the production of sounds is separately presented, we must also mention the famous 13th century Chinese manuscript „*The Fisherman's Song*”, which is containing drawings and instructions strictly related to the instrumental technique²⁶. Out of these exceptions, the theoretical approaches on the musical art referred to the circumstances and/or significations related to music, while the musical production *per se* was destined to lapidary instructions for practical purposes, the most being orally transmitted from master to apprentice.

In addition to the complicated network of semantic correspondences, many of the presentations of music are focussed on the circumstances of its production, which have had a same symbolic weight as the transcendental purposes in the ancient documents. The musical phenomenon comes together with a literary projection in a complexity of specific behaviours and restrictions; mostly organized under the confines of a rigorous planning. “One cannot disconnect music from a more comprehensive cultural complex”²⁷. Almost all the ethnomusicologists' writings present a musical excerpt surrounded by presentation of circumstances and means. The musical cultures that have a higher degree of complexity are bestowing with significant correspondences not just the mere music, but all the circumstances of its production, including temporal or ritual framing²⁸. Sometimes the cultural cover goes even to distort the natural perception of the energetic gesture. For instance, in traditional China, mourning ceremonies gave rise to dramatic staging, which included jumps and rhythmical shouts²⁹. Or, from a European standpoint, there is no behaviour more estranged from grief as the bounce. In the Holy Scripture we can often find verses as “My soul will leap for joy”³⁰. Even in the late European musical rhetoric tradition, the interval leaps were associated with enthusiasm, enjoyment³¹... Another contradiction of the natural perception due to cultural intervention is the reversal of the customary perception of the space made by the Hebrew and Arabic musical cultures, where the acute register was described by “down” and the low by “high”. Robert Francès presumed that the explanation came from the role of the man comparing with the woman's: one could not assign a higher position to the natural voice of an inferior creature³²...

²⁴*shōmyō* (声明) = Buddhist chanting; *gagaku* (雅樂) = orchestral court music. Both dating from the 8th century A.D.

²⁵ Lewis Rowell, *Music and Musical Thought in Early India*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1993, pp. 9 and following

²⁶Chou Wen-Chung: „Towards a Re-Merger in Music”, quoted in Elliott Schwartz & alii, *Composers on Contemporary Music*, Holt, Rinehart and Winston (Eds.) 1967, p. 313

²⁷Ian Cross, Musicality and the human capacity for culture, in: *Musicae Scientiae* – Special Issue 2009-2010, p.186

²⁸Robert Francès, *Perception of Music*, Paris: Vrin, 1958, p. 255

²⁹ Marcel Granet, *Dances and Legends of the Antic China*, Paris: PUF, 1959 pp. 103 and 234

³⁰*The Holy Scripture*, published by The Romanian Orthodox Church (Nicolae Sfetcu), 1988, p. 772, Chapter 61: 10

³¹However, as in any complex musical tradition, such semantic issue had to have in view also other factors.

³²R. Francès, *Perception of Music*, p. 309

The communication of “other’s” cultural facts involving energy and/or motion may raise-up more gaps or better empathy than spatial forms. A conceptual difference, involving cognition, can be rationally discussed and recovered; and the opponents can agree it (or not) without major emotional consequences, while the inter-cultural contradictions mostly rely on the energetic disparities.

Gilbert Durand himself falls into the lure of the associated (verbal) language when he analyzes music, even if he remarks in the same work³³ that “always it subsist a hiatus between the literary expression [...] and music”³⁴. However, he brings in this essay too, a noticeable clarification in the humanist thinking by identifying two basic landmarks in the musical discourse: *pathos* (referring of rhythm and movement) and *ethos* (restricted only to tonality). He considers the musical discourse as being “a language based on the non-semanticity of phonemes, which recovers some significant sequences by the *pathos* of the musical phrasing”³⁵. Any signification sphere, synthesized by Durand in the term „*ethos*”, is a matter of consensus and communication. It has relevancy only inside a specific culture, while *pathos* covers the perception of movement and the emotional triggers, which are largely universal. The couple *ethos-pathos* from the conceptual sphere is mirrored in an enantiomorphic³⁶-like parallelism in the social practice by the relation cultured-popular music.

The dual acoustic nature of language and music, that provides a strong argument for an ancestral “musilanguage” in Steven Brown’s conception implies two functions for the sound: emotive and referential³⁷. A supplementary nuance is added by Gilbert Durand, who joins together movement and *pathos*. The latter term’s connotation call into question the emotional potential of the energetic gesture, which is a specific musical phenomenon that can be intuitively observed, but much harder, be explained. Here is what Paul Ricoeur stated as being the difference “between understanding a signification and explaining a structure”³⁸.

The transformation of a movement in gesture occurred together with the transformation of fortuitous „emission of sounds, rattles, cracklings” in a sound organization implying „a mandatory meaning”³⁹. A comprehensive research on musical gesture revealed, from different approaches the link between movement and (emotional) signification, which may or may not be ascertained by the semantic or rhetoric accompaniment. “Any energetic shaping through time, whether actual or implied, and whether intentional or unwitting, may be considered as a gesture if it may be interpreted as meaningful in some way”⁴⁰. However, the association mood-gesture can occur even before consciousness (that presume both meaning and organization) if

³³ Gilbert Durand, *Arts and Archetypes*... see note 19

³⁴ *Ibidem*, pp. 127-128

³⁵ *Ibidem*, p. 77

³⁶ The term, borrowed from Crystallography means „the existence of two chemically identical crystal forms as mirror images of each other”. The adaptation of the term for Social Sciences can be found in Grazia Marchiano, What to Learn from Eastern Aesthetics, *Canadian Aesthetics Journal*, Special Issue, Peter McCormick (Ed.) Vol. 2, Winter 1998, pp. 21-34

³⁷ S. Brown, *Musilanguage*, p. 294

³⁸ Paul Ricoeur, *From Text to Action: Essays in Hermeneutics II*, [Romanian translation] Bucharest: Humanitas, 1995, p. 167

³⁹ David Lidov, *Emotive Gesture in Music and its Contraries* in: *New Perspectives in Music and Gesture*, A. Gritten, E. King (Eds.) London: Routledge, Ashgate, 2011, p. 25

⁴⁰ Robert S. Hatten, *A Theory of Musical Gesture and its Application to Beethoven and Schubert*, in: *New Perspectives in Music and Gesture*, A. Gritten, E. King, Routledge, Ashgate 2011, p. 2

we observe a little child's gesticulation aiming at imitating a rhythm⁴¹. The musical perception reveals the gesture directly, „objectively”, following energetic tracks, following ancestral mimetic mechanisms. The energies, perceived as ascension, descent, falling, swing etc. turn into symbols of their tracks: psychological resonance of the musical discourse. The emotional feedback coming from the internal level of signification is a matter of cultural education perpetuating through time the initial ritual gestures frozen in forms (spatial anamorphosis) or concepts (meaning).

It is impossible to ascertain at what extend is music connected to gesture or to word. We can observe that the oldest layer is based on movements, around which we find the musical *universalia* (rhythm of lullabies, marches, healing rituals etc.). On a superior level there is the popular music, from any source, which can be easily shared and borrowed. The conceptual stratum builds cultural isolated parallel structures, which can be known and accepted only through a learning process. Nevertheless, for people formed into a cultural space, the musical perception comes concomitantly with its meaning, even if one can be (theoretically) aware that the meaning is an added cover around music and not *the* music. For those which are educated inside a solid musical environment is more difficult to discern the basic energetic trajectories than the semantic correspondences. Yet movement or verbal notion can be perceived as part of a spiritual discourse only when they comprise an emotional dimension.

References

Brown, Steven. 'The "Musilanguage" Model of Music Evolution' in: N.L. Wallin, B. Merker and S. Brown (Eds.) *The Origins of Music*, Cambridge Ma.: Massachusetts Institute of Technology Press, 2000, pp. 271-300

Buelow, George J. (1974) *In Defence of J. A. Scheibe against J. S. Bach*, in: Proceedings of the Royal Musical Association, Vol. 101, 1974-75, pp. 85-100

Chou Wen-Chung: „Towards a Re-Merger in Music”, An interview on WBAI radio, New York, 1965, quoted in Elliott Schwartz, Barney Childs, Jim Fox, *Composers on Contemporary Music*, Holt, Rinehart and Winston, 1967, pp. 308-316

Cross, Ian. (2008) Musicality and the Human Capacity for Culture, in: *Musicae Scientiae* – Special Issue 2009-2010, ESCOM, Los Angeles, London: Sage Publications, pp. 179-200

De la Motte-Faber, Helga. *Carl Stumpf: Impulses towards a Cognitive Theory of Musical Evolution* (Introductory essay) in: Carl Stumpf, *The Origin of Music*, (English translation) Oxford: Oxford University Press, 2012

Durand, Gilbert. (1960) *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, (*The Anthropological Structures of Imaginary*) Paris: Dunod, Presses Universitaires de France

Durand, Gilbert. (1964) *L'Imagination symbolique* (*The Symbolic Imagination*) Paris: Presses Universitaires de France

Durand, Gilbert. (1989) *Arte și arhetipuri. Religia artei* (*Arts and Archetypes. The Religion of Art*) [Romanian translation] Bucharest: Ed. Meridiane, Col. Biblioteca de Artă, 2003

⁴¹Colwyn Trevarthen & alii, *Perspectives, Psychobiology of Musical Gesture* in: *Music and Gesture*, A. Gritten, E. King, London: Routledge, Ashgate 2006, p. 35-36

Eppstein, Ury. "From Torture to Fascination: Changing Western Attitudes to Japanese Music" in *Japan Forum* 19 (2), London: Routledge, 2007, pp. 181-216

Francès, Robert. *La perception de la musique (Perception of Music)* Paris: Vrin, 1958

Gaspar, Veronica. *Enchantment – Exorcism (Incântare/Descântare); An essay on the perception of music and magic in the social imaginary*, Bucharest: Libra, 2004

Gaspar, Veronica. Music before Words, Words after Babel in: *JRSL Journal of Romanian Literary Studies*, No. 9, Arhipelag XXI Press, Târgu-Mureş, Romania, 2015, pp. 44-51

Gaspar, Veronica. Reassessing the Premises of the Western Musical Acculturation in Far-East Asia in: *Acta Asiatica Varsoviensia* No. 29, Institute of Mediterranean and Oriental Cultures & Polish Academy of Sciences, Warsaw: ASKON Publishers (in press)

Goleman, Daniel. (1995) *The Emotional Intelligence* (Romanian translation), Bucharest: Curteaveche, 2008, p. 10

Granet, Marcel. (1919). *Fêtes et chansons de la Chine ancienne (Feasts and Songs of Ancient China)* Paris: Michel Albin, 1982

Granet, Marcel. (1922) *Le langage de la douleur d'après le rituel funéraire de la Chine classique (The Sorrow Language in the Funeral Ritual of Classical China)* in: *Journal de Psychologie* I, 1922

Granet, Marcel. (1926) *Danses et légendes de la Chine ancienne (Dances and Legends of Ancient China)* Paris: Presses Universitaires de France, 1959

Granet, Marcel. (1934) *The Chinese Civilisation* (Romanian translation) Bucharest: Ed. Nemira, 2000

Granet, Marcel. (1934). *La pensée chinoise (The Chinese Thinking)* Paris: Ed. Michel Albin, 1958

Gritten, Anthony, Elaine King (Eds.) *Music and Gesture*, London: Routledge, Ashgate 2006

Gritten, Anthony, Elaine King (Eds.) *New Perspectives in Music and Gesture*, London: Routledge, Ashgate 2011

Guénon, René (1962): *Simboluri ale ştiinţei sacre, (Symbols of the Sacred Science)* [Romanian translation] Bucharest: Ed. Humanitas, Col. Terra Lucida, 1997

Koelsch, Stefan, Thomas C. Gunter, Matthias Wittfoth, Daniela Sammler. "Interaction between Syntax Processing in Language and in Music: An ERP Study", in: *Journal of Cognitive Neuroscience* 17:10, Massachusetts Institute of Technology, 2005, pp. 1565–1577

Kottak, Conrad Phillip. *Mirror for Humanity: A Concise Introduction to Cultural Anthropology*, New York: McGraw-Hill Inc. 2010

Leroi-Gourhan, André (1964-65): *Le geste et la parole*, 2 vols. (*Gesture and Speech*) Paris: Michel Albin, 1993

McCormick, Peter. (Ed.) *Canadian Aesthetics Journal*, Special Issue, Vol. 2 (Winter), Ottawa, 1998

Merker B, Morley I, Zuidema W. 2015 Five Fundamental Constraints on Theories of the Origins of Music, in: *Philosophical Transactions on the Royal Society B: Biological Sciences*, Royal Society Publishing, Volume 370, issue 1664: 20140095, London, 2015

Ricœur, Paul (1986): *Eseuri de hermeneutică II (From Text to Action: Essays in Hermeneutics II)* [Romanian translation] Bucharest: Ed. Humanitas, 1995

Rowell, Lewis. *Music and Musical Thought in Early India*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1993.

Trehub, Sandra E., Judith Becker, Iain Morley. Cross-cultural Perspectives on Music and Musicality, in: *Philosophical Transactions on the Royal Society B: Biological Sciences*, Royal Society Publishing, Volume 370, issue 1664: 20140096, London, 2015

Washburn, Sherwood L. (Ed.) (1962) *Social Life of Early Man*, London, New York: Routledge, 2004

THE THEORY AND PRACTICE OF HISTORIOGRAPHIC METAFICTION IN POSTMODERNISM

Laurențiu Ichim

Lecturer, PhD, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: The process of historiographical metafiction is a way of rewriting the discourse about the past, in which postmodernist novelists practise both their intertextual ability and their re-reading vocation, also exhibiting their rebelliousness against the stiff, institutionalized literary forms of historical themes.

Keywords: postmodernist intertextuality, rewriting, re-reading, literary vanguard, post-historic.

Paradigma culturală a postmodernismului (dacă admitem că termenul ce și-a creat propria lui istorie semantică, precum și un metadiscurs legitimator, are suficientă relevanță și în ceea ce privește spațiul românesc) se slujește, pentru a funcționa ca grilă de evaluare / interpretare / amprentare a discursului literar propriu-zis, de o serie de concepte care, se știe, nu doar pun în criză terminologia *tare* a modernismului, ci le înlocuiesc pe măsură ce le golesc de autoritatea funcțională îndelung exersată¹.

Cum lucrurile au făcut și fac obiectul unor dezbateri a căror încă miză este, în fond, chiar (de)legitimarea postmodernismului, intenția noastră este doar aceea de a selecta acele elemente ale câmpului paradigmatic ce servesc demersului propus aici. Cu alte cuvinte, pe un fundament teoretico-metodologic devenit deja bun comun al specialiștilor, criticilor și exegeților fenomenului și al literaturii care-l însoțește, ne propunem o scurtă demarcare conceptuală pe a cărei operaționalitate / operaționalizare urmează să o demonstrăm.

Potrivit lui Steven Connor, „teoria postmodernă creează viziunea unei heterotopii culturale fără nicio limită, ierarhie sau centru care este, cu toate acestea, permanent încadrată de teoria prin voința căreia a apărut, o teorie care, prin negarea autoritară a autorității, o călăuzește pretutindeni, înglobând-o sau «percluzând-o».”²

Dezmembrarea canonică și dezavuarea ideii înseși de ierarhie, descentrarea și reconfigurarea spațiului cultural prin *aplatizări* ale verticalității ca sens al așezării valorilor și prin supralicitarea contiguității ca principiu al (re)organizării componentelor narativ-ficționale

¹ Prezentul studiu face parte dintr-o cercetare care a avut la bază teza de doctorat cu tema *Scritura românească a lui Ștefan Agopian între (de)construcția narativă și virtuțile (meta)ficționale*. Idei și secvențe corelative au fost deja publicate, pentru validare, în reviste științifice recunoscute, în timpul stagiului de pregătire doctorală și ulterior.

² Connor, Steven, *Cultura postmodernă*, Editura Meridiane, București, 1999, p. 30

ale prozei literare se corelează, în acest context, cu o mai veche idee promovată atât de poststructuralismul francez, cât și de postmodernismul de dincolo de ocean. Lumea ca *Mare Text*, circularitatea și productivitatea continuă a semnificației, caracterul ei perisabil și tranzitoriu, sunt câteva dintre reperele teoretice care însoțesc și sintetizează aspecte ale raportului text-lume în postmodernism. Potrivit aceluiași autor, „legătura dintre text și realitate este recreată în postmodernism nu printr-o eclipsare a textului în favoarea revenirii la real, ci printr-o intensificare a textualității, în așa măsură încât aceasta ajunge să devină o coextindere a realului”.³

În mod particular afectat de noua sensibilitate ce redistribuie altfel termenii ecuației epistemologice și propune o nouă ontologie, genul romanesc își restructurează masiv componentele semnificantului și devine, crede Brian McHale, *revizionist în dublu sens*: „în primul rând, el revizuieste conținutul documentelor oficiale, reinterpretându-le, adesea demistificând sau punând în adevărată lumină versiunea ortodoxă despre trecut. În al doilea rând, el revizuieste și transformă cu adevărat convențiile și normele înseși ale ficțiunii istorice”.⁴

În felul acesta, consonând cu *metaficțiunea istoriografică* așa cum o definește, argumentează și exemplifică Linda Hutcheon, romanul istoric poate propune nu atât înnoiri, cât recondiționări procedurale pe care McHale le grupează pe două categorii, în funcție de gradul de (dez)asimilare a faptului istoric în discurs. Altfel spus, romanul istoric „fie face adăugiri la documentele oficiale, pretinzând că reface ceea ce s-a pierdut sau a fost suprimat”, „fie dislocă de tot istoria oficială”.⁵

În primul caz, discursul romanesc preia / inventează versiuni apocrife ale istoriei și le așază într-o narațiune construită după *normele ficțiunii istorice „clasice”*. În cel de-al doilea caz, se concentrează asupra unor spații albe din punct de vedere informațional, adică asupra unor epoci în privința cărora puținătatea documentelor permite eliberarea imaginației de orice constrângeri ale convenției literare.

Dintre strategiile care concură la elaborarea ficțiunii cu/despre istorie în literatura postmodernă, propuse de McHale, am selectat, pentru compatibilitatea lor cu scriitura metafictional-istoriografică a lui Ștefan Agopian, pe cele mai relevante, fără intenția de a epuiza un subiect teoretic ce deja se hrănește din propria lui istorie.

Coroborată cu maleabilitatea structurală și cu disponibilitatea ironico-parodică a discursului literar postmodern în genere, procedeele de tip *mise en abyme* permit atât multiplicarea perspectivelor cu puțință asupra aceluiași fapt sau eveniment istoric, respectiv relativizarea și lărgirea semnificației pe care în mod tradițional faptele o poartă, cât și activarea dimensiunilor autoreflexive și/sau autoreferențiale prin care scriitura postmodernă se distinge. Altfel spus, procedeul se concentrează într-o „reprezentare adăpostită sau încorporată”, ocupând un nivel narativ inferior celui al lumii „narațiunii diegetice primare”. Mai mult, „această reprezentare seamănă (...) cu ceva la nivelul lumii diegetice primare”, „acest «ceva» căruia îi seamănă – trebuie să constituie un aspect proeminent și continuu al lumii primare”, în așa fel încât „reprezentarea încorporată reproduce sau dublează reprezentarea primară ca

³ idem, p. 172

⁴ McHale, Brian, *Ficțiunea postmodernă*, traducere de Dan H. Popescu, Ed. Polirom, Iași, 2009, p. 145

⁵ idem, p. 146

întreg”.⁶

Efectul ar fi, pe lângă dezgolirea procedeelelor ce țin de convenția narativ-diegetică (de)structurantă, golirea faptelor de substanță și evidențierea mecanismelor de creare a *iluziei de real* sau a mult trâmbițatei *autenticității*.

Interesați cu precădere de text și strategiile de (dez)articulare ficțională, de instrumentele textuale ale producerii *semnificației* (în sensul derridean, văzută ca o continuă glisare a semnificației de la o *urmă* textuală la alta)⁷ sau ale *referenței* în literatură (în accepția lui Riffaterre, pentru care textele nu se referă niciodată la realitate, ci la alte sisteme de semne – textele constituite deja)⁸, scriitorii acordă o importanță maximă actului de a scrie.

Importanță care poate fi privită, pe de altă parte, și ca o reacție tocmai față de emergența crescândă a discursurilor de tip *meta*: „într-un efort de a stabiliza această amețitoare spirală ascendentă de ficțiuni, metaficțiuni, metametaficțiuni ș.a.m.d. către regresul infinit, diverși scriitori postmoderniști au încercat să introducă în textele lor ceea ce pare să fie realitatea într-adevăr ireductibilă în ceea ce performează ei ca scriitori și anume actul însuși de a scrie”.⁹

În aceeași ordine de idei, se are în vedere emfaticizarea structurii și a materialității cărții, precum și indicarea acesteia ca parte componentă a ficțiunii pe care o poartă, prin „dislocarea spațială a cuvintelor”, prin „introducerea spațiului alb (ce) are efectul de punere în evidență a prezenței și materialității cărții precum și de fragmentare a realității lumii proiectate”. Procedul în sine (evident în ultimul roman al lui Agopian, *Fric*, dar și în primul, *Însemnări din Sodoma*) participă la dislocarea „convențiilor ficțiunii în proză și a structurii ontologice a romanelor”.¹⁰

În fine, instanța și statutul autorului sunt regândite în sensul ambiguității scripturale și ontologice, al (re)(de)funcționalizării sale prin golirea de *autoritatea* altădată indiscutabilă. Potrivit lui Foucault, autorul postmodern poate fi asimilat unei funcții variabile determinate de regulile care gestionează, în fiecare ordine sau conjunctură socială, producerea și circulația discursurilor, ca și de procesul de lectură.¹¹

Ideea este împărtășită și de Roland Barthes, care, după ce a decretat *moartea autorului* ca punct de emergență și finalitate a scriiturii postmoderne, a revenit, după ce a constatat existența unor strategii de scriitură prin care *funcția-autor* își revendică dreptul la o *prezență* textuală fie explicită, fie doar insinuată în discurs. În termenii teoreticianului, „Nu e vorba că Autorul nu poate să «revină» în Text, atâta doar că, atunci când revine, o face în calitate de musafir. Dacă e romancier, este înscris în roman ca unul dintre personajele sale, configurat în covor, nu se mai bucură de privilegii, nu mai este patern, (...), înscrierea sa este ludică. Devine, ca să zicem așa, un autor de hârtie: viața sa nu mai constituie sursa ficțiunilor sale, ci o ficțiune care își aduce contribuția la opera sa (...) cuvântul biografic recâștigă un sens puternic, etimologic, pe măsură ce sinceritatea enunțării (...) devine o falsă problemă: *eul* care scrie textul nu este nici el, la rândul-i, nimic mai mult decât un *eu* de hârtie”¹²

⁶ McHale, Brian, op. cit., pp. 196-197

⁷ Derrida, Jacques, *Despre Gramatologie*, traducere, comentarii și note: Bogdan Ghiu, Ed. Tact, Cluj-Napoca, 2009

⁸ A se vedea Riffaterre, Michel, *Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretive Discourse*, în „Critical Inquiry”, 1/1984

⁹ McHale, Brian, op. cit., p.302

¹⁰ idem, pp. 278-279

¹¹ A se vedea Foucault, Michel, *What is an author?* în „Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism”, editat de Josue Harari, Cornell University Press, Ithaca, 1979, pp. 144-158

¹² Apud Brian McHale, op. cit. p. 313. A se vedea și Roland Barthes, *From the work to text*, în „Image-Music-

Dacă toate acestea caracterizează *metaficțiunea istoriografică* și, în egală măsură, credem, romanul postmodern, se cuvine adus în discuție punctul de vedere al Lindei Hutcheon care, în *Poetica postmodernismului*, dedică un capitol distinct problematicii teoretico-procedurale și efectelor de ficționalizare specifice. Pe fondul aceleiași preocupări intense pentru demersul de scriitură în sine, semnalat deja, autoarea prezintă trecutul ca pe o stratificare de tip palimpsest a discursurilor care-l conțin și, conținându-l, îl justifică. Formă esențială de cunoaștere a istoriei trecute și a celei prezente (dacă nu cumva singura), discursul românesc despre trecut se fundamentează pe aceea că „prezentul, la fel ca și trecutul, este întotdeauna deja textualizat, iremediabil pentru noi (...), iar intertextualitatea deschisă a metaficțiunii istoriografice servește drept una dintre semnalările textuale ale acestei conștientizări postmoderne”.¹³

Pentru a evidenția nu doar translatarea în text a evenimentelor istorice și investirea acestora cu o semnificație absentă în afara discursului care o elaborează ca justificare / interpretare a trecutului, precum și construirea unor modele de percepție și de interpretare a realității, Linda Hutcheon îl citează pe Hayden White – „orice narațiune «istorică» - afirmă acesta – configurează evenimentele care îi servesc ca referent primar și transformă aceste «evenimente» în notificări ale modelelor de semnificație pe care orice reprezentare literară a lor nu ar putea să le producă vreodată.”¹⁴

În aceeași ordine de idei, este invocat și comentat Lyotard, pentru care, afirmă Hutcheon, „«realitatea» la care se referă limbajul metaficțiunii istoriografice este în primul rând realitatea actului discursiv însuși [...], dar și realitatea altor acte discursive ale trecutului”.¹⁵

În acest context, autoarei i se pare că fundamentală, pentru lămurirea specificului acestui tip de discurs numit *metaficțiune istoriografică*, este tensiunea existentă între fapte, evenimente și întâmplări, pe de o parte, respectiv versiunea / versiunile lor textualizate, pe de altă parte, ca și cea care apare între diferitele figuri de *referență* ce rezultă din practica scriiturii pe temă istorică. Cu alte cuvinte, dacă „istoria oferă fapte” – „interpretate, semnificante, discursive, textualizate” – „pornind de la evenimentele brute”, atunci „referentul istoriografiei este (...) faptul sau evenimentul, urma textualizată sau experiența însăși?”.¹⁶

În cazul *metaficțiunii istoriografice*, soluția ar putea să vină, credem, dinspre (re)considerarea / (re)condiționarea – parodică sau nu – a strategiilor de articulare a ficțiunii românești care să eludeze sau să cauționeze, după caz – realitatea istorică așa cum ea va fi fost.

Text”, Hill and Wang, New York, 1977, p. 161

¹³ Hutcheon, Linda, *Poetica postmodernismului*, traducere de Dan H. Popescu, Ed. Univers, București, 2003, p. 207

¹⁴ Apud Hutcheon, Linda, op. cit., p. 231 (A se vedea și Hayden White, *The Question of Narrative* in “Contemporary Historical Theory”, în *History and Theory*, 23, 1, p. 22. Întrucât bibliografia teoretică și practic-aplicativă pe problematica și strategiile discursului istoric văzut ca narațiune producătoare de sens, ca purtător al unei semiotici a incertitudinii etc., este destul de amplă, menționăm câteva studii importante, în opinia noastră, pentru o lămurire fie și parțială a chestiunii: Hayden White, *Metahistory, The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1973; Jonathan Culler, *Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Itaca, New York, Cornell University Press, 1989; Stephen, Greenblatt, *Invisible Bullets*, în Con Davis și Schleifer (ed.), *Contemporary Literary Criticism: Literary and cultural Studies*, Longman, New York, London, 1994, pp. 474-506; Valentine Cunningham, *In the reading Gaol: Postmodernity, Texts and History*, Blackwell, Oxford UK, Cambridge USA, 1994 etc.

¹⁵ idem, p. 243

¹⁶ idem, p. 246

Preeminența ordinii discursului asupra faptelor este ilustrată, ca marcă a *metafiecțiunii istoriografice*, și în *Politica postmodernismului*; în termenii autoarei, ficțiunea „subliniază tocmai acest proces de obținere a povestirii din intrigă. Ea nu neagă cătuși de puțin existența trecutului real, ci atrage atenția asupra actului de ordonare (impusă) a acelui trecut, decodificarea prin reprezentare a strategiilor de construcție a semnificației”.¹⁷

Încercând să introducă și să operaționalizeze o demarcație conceptuală între *metafiecțiunea (istoriografică)* și *rescrierea postmodernă*, Tamara Cărauș îi asociază celei dintâi, ca marcă distinctivă, autocomentariul pe care scriitura îl conține, precum și interesul epistemologic („metafiecțiunea încorporează în ficțiune enunțuri explicite, constatative care tradițional au aparținut discursului teoriei critice, încercând să demonstreze, împreună cu teoria poststructuralistă a narațiunii, că romanele realiste construiesc mai degrabă decât reflectă realitatea, fiindcă lumea este întotdeauna mediată de limbaj și narațiune [...]”¹⁸, iar celei de-a doua, lipsa ironiei și a deschiderii epistemice, lipsa componentei *meta* a discursului și, în principal, re-elaborarea unui text dintr-o perspectivă – grilă culturală – diferită.¹⁹

Între jocul cu structurile artistice și (re)valorificarea textelor despre istorie – cu miză epistemică – prin reconfigurarea discursului care se slujește de rescriere, dar nu se identifică total cu aceasta, în procesul (re)povestirii trecutului, romanele lui Ștefan Agopian par a înclina către a doua variantă, deși există, acolo, o permanentă și susținută componentă *meta* care tinde, în ultimele romane, să surclaseze narațiunea propriu-zisă. Lipsesc, însă, *enunțurile explicite, constatative care tradițional au aparținut discursului teoriei critice*.

Semnalăm, aici, și o altă importantă contribuție la problematica specifică a postmodernismului românesc - analiza atentă a lui Gheorghe Manolache,²⁰ extrem de utilă în cadrul dezbaterilor, (încă) de actualitate, referitoare la literatură și în special la proza postmodernă românească, precum și la deschiderile propuse de aceasta din urmă pe planul procedurilor discursiv-textuale ori metafictionale regăsite în scrierile autorilor din ultimii ani.

Într-o recentă carte despre *rescrierea postmodernă*²¹, autorul, Christian Moraru, pledează pentru o perspectivă *afirmativă* asupra paradigmei culturale (încă) actuale, mizând pe disponibilitatea discursului literar de a le îngloba pe toate celelalte tipuri și forme discursive – adică de a le rescrie.

Rescrierea acționează, crede teoreticianul, ca principalul instrument activ de păstrare și de perpetuare a memoriei culturale, distinctă în raport cu simpla pastişă epigonă, textul epigon sau subversiunea parodică. Încercând să se delimiteze de ilustrele proceduri teoretice – *intertextualitatea*, în accepția Juliei Kristeva, *transtextualitatea* și toate celelalte componente – hipo/hiper/meta teoretizate de Gérard Genette, în *Palimpsestes, La littérature au second degré*, *rescrierea critică* din perspectiva lui Marcel Pop Corniş, *repovestirea contemporană* așa cum o înțelege Schiff, *anxietatea influenței* pentru care pledează Horold Bloom și *relectura* în

¹⁷ Hutcheon, Linda, *Politica postmodernismului*, traducere de Mircea Deac, Ed. Univers, București, 1997, p. 71

¹⁸ Cărauș, Tamara, *Efectul Menard. Rescrierea postmodernă: perspective etice*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2003, pp. 39-40

¹⁹ idem, p. 41

²⁰ Manolache, Gheorghe, *Regula lui doi (registre duale în dezvoltarea postmodernismului românesc)*, Ed. Universității „Lucian Blaga”, Sibiu, 2004

²¹ Moraru, Christian, *Rewriting Postmodern Narrative Cultural Critique in „Age of Cloning”*, traducere din limba franceză și note de Lidia Simion, Ed. Nemira, Col. „Totem”, București, 2000

opinia lui Matei Călinescu, Moraru vede în *rescriere* o arhi-specie literară cu caracter hibrid, intertextuală și interdiscursivă, ce propune existența unei legături constante, intenționate, cu texte preexistente, care să evidențieze natura autoreferențială și autospeculară a literaturii în general și a metaficțiunii (inclusiv a celei istoriografice) în special. Ceea ce rezultă ca urmare a *rescrierii* active este o *copie* a modelului, devenită *model-copie* susceptibil de a fi rescris, la rândul său.

Comentând aspectele particularizante ale teoriei lui Christian Moraru, Cosana Nicolae punctează elementele demonstrate ce rezidă într-o renarativizare interesată nu doar de permutările strict literare, ci și de cele *transliterare* – sociale, politice, ideologice, precum și o nouă accepție a istoriei literare – *deteritorializate*, „bazată pe principiul rescrierii, în care avem de-a face cu texte migratoare, texte germinative și texte larvare, care încolțesc într-o parte și rodesc într-alta, ca într-un joc de cronotopii suprapuse à la Escher. Se rescrie nu pentru că au pierit toate muzele, ci pentru că originea a dispărut și, prin urmare, nu mai există natura repetitivă, ci doar cea transformativă a lucrurilor.”²²

În fine, amintim aici și punctul de vedere al Mariei-Ana Tupan, care sintetizează și dă o coerență suplimentară poeziei romanului istoric postmodern, cu insistență asupra componentei sale metaficționale ce presupune coprezența reflecției asupra istoriei ca temă literară („în varianta auto-reflexivă, romanul pune probleme epistemologice privind natura și înțelegibilitatea istoriei ca temă literară”²³) și a unui ansamblu de strategii (meta)discursive care, suprapuse peste „nivelul crono-diegetic al narațiunii”, fac să dispară „diferența dintre realitate și reprezentare”.²⁴

Sub această marcă definitorie a romanescului metaficțional pe tema istorică se reunesc toate celelalte trăsături ale discursului, precum: „lipsa de coerență a subiectului percepției”, datorată multiplicării vocilor naratoare și a perspectivelor, precum și caracterului limitat și relativ al acestora, dispariția supra-perspectiviei unice, integratoare, având drept consecință ruperea coerenței narative și a continuității istorice, hibridizarea discursului romanesc prin juxtapunerea diferitelor figuri și registre discursive, relativizarea definitivă a conceptului de adevăr istoric, atât prin deconstruirea categoriilor narațiunii literare *clasice*, cât și prin (sau tocmai datorită) faptului că „garanțiile epistemologice tradiționale, adevăr, conștiință, Dumnezeu au fost înlocuite de episteme (Foucault) ca tropi epistemologici ai practicilor discursive, povestiri arhetipale servind ca puncte de referință culturală”.²⁵

Reflectând criza *identității ontologice* sau, după alți teoreticieni, o nouă ontologie), *metaficțiunea istoriografică* se revendică de la faptul că „nu există o construcție general-valabilă, ci doar versiuni sau interpretări ale trecutului, ale căror surse sunt (...) nu un corp de cunoștințe, ci de alte discursuri, supuse unor presiuni sau prejudecăți ideologice și minate de instabilitățile și ambiguitățile limbajului: semne vide ce-și așteaptă interpretul”.²⁶

²² Nicolae, Cosana, *Rescriu, deci exist*, în „*Observator cultural*”, nr. 168/2003, disponibil la adresa http://www.observatorcultural.ro/Rescriu-deci-exist*articleID_8183-articles_details.html – accesat la 12.10.2012

²³ Tupan, Maria-Ana, *Discursul postmodern*, Ed. Cartea Românească, București, 2002, p. 138

²⁴ idem, p. 183

²⁵ idem, pp. 119-120

²⁶ idem, p. 120

Bibliografie

- Barthes, Roland, *From the work to text*, în „Image-Music-Text”, Hill and Wang, New York, 1977.
- Cărauş, Tamara, *Efectul Menard. Rescrierea postmodernă: perspective etice*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2003.
- Connor, Steven, *Cultura postmodernă*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1999.
- Culler, Jonathan, *Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Itaca, New York, Cornell University Press, 1989.
- Cunningham, Valentine, *In the reading Gaol: Postmodernity, Texts and History*, Blackwell, Oxford UK, Cambridge USA, 1994.
- Derrida, Jacques, *Despre Gramatologie*, traducere, comentarii şi note: Bogdan Ghiu, Ed. Tact, Cluj-Napoca, 2009.
- Foucault, Michel, *What is an author?* în „Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism”, editat de Josue Harari, Cornell University Press, Ithaca, 1979, pp. 144-158.
- Greenblatt, Stephen, *Invisible Bullets*, în Con Davis şi Schleifer (ed.), *Contemporary Literary Criticism: Literary and cultural Studies*, Longman, New York, London, 1994, pp. 474-506.
- Hutcheon, Linda, *Poetica postmodernismului*, traducere de Dan H. Popescu, Ed. Univers, Bucureşti, 2003.
- Hutcheon, Linda, *Politica postmodernismului*, traducere de Mircea Deac, Ed. Univers, Bucureşti, 1997.
- Manolache, Gheorghe, *Regula lui doi (registre duale în dezvoltarea postmodernismului românesc)*, Ed. Universităţii „Lucian Blaga”, Sibiu, 2004.
- McHale, Brian, *Ficţiunea postmodernă*, traducere de Dan H. Popescu, Ed. Polirom, Iaşi, 2009.
- Moraru, Christian, *Rewriting Postmodern Narrative Cultural Critique in „Age of Cloning”*, traducere din limba franceză şi note de Lidia Simion, Ed. Nemira, Col. „Totem”, Bucureşti, 2000.
- Nicolae, Cosana, *Rescriu, deci exist*, în „Observator cultural”, nr. 168/2003, disponibil la adresa http://www.observatorcultural.ro/Rescriu-deci-exist*articleID_8183-articles_details.html – accesat la 12.10.2012.
- Riffaterre, Michel, *Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretive Discourse*, în „Critical Inquiry”, 1/1984.
- Tupan, Maria-Ana, *Discursul postmodern*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 2002.
- White, Hayden, *Metahistory, The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1973.
- White, Hayden, *The Question of Narrative in “Contemporary Historical Theory”*, în *History and Theory*, 23, 1.

VALERIU ANANIA, MEMORIES FROM COMMUNIST PRISONS**Ana-Gabriela Pop****PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş**

*Abstract : The communist regime controlled every field of the Romanian society, of great importance being the institution of the Church, very influential in the life of the people. The Church had its power diminished and many people were arrested on the grounds of their beliefs. Valeriu Anania, one of the major writers and clerics of the time, narrates his experience in prison in his autobiographical work, *Memoirs*, revealing the horror of the life in prison, but also the beauty of creation in such conditions.*

Keywords: Valeriu Anania, communist regime, prison, church, memories

Nici un aspect al vieţii sociale nu a scăpat vigilenţei regimului instaurat în România după ajungerea la putere a comuniştilor. Reprezentaţii noii puteri au identificat potenţialele pericole şi au alcătuit un plan de acţiune care să le permită neutralizarea acestora în cel mai scurt timp şi într-un mod cât mai complet. Au reuşit chiar să particularizeze fiecare situaţie şi să o abordeze diferit, în funcţie de natura ei. Nici instituţia Bisericii nu a făcut excepţie. De altfel, fiind o instituţie importantă a societăţii româneşti se impunea neapărat controlul ei:

„Ultimul obstacol important din calea impunerii modelului sovietic era Biserica. Securităţii i-a revenit sarcina de a-l îndepărta.”¹

Măsurile luate au fost diverse şi pe mai multe paliere, Securitatea acţionând organizat:

„Încă din primii ani de existenţă, Securitatea a luat în vizor Biserica, prin internarea în închisori a unor preoţi, prin controlul manifestărilor la nivel înalt, prin recrutarea şi infiltrarea de informatori din şi în rândul preoţimii şi, nu în ultimul rând, prin planuri de măsuri şi o întreagă serie de alte documente.”²

Pe cale legală s-au luat o mulţime de măsuri, gândite în etape, menite a distruge şi aservi total instituţia Bisericii. S-a început prin obligativitatea pensionării a mai multor ierarhi trecuţi de vârsta de 70 de ani, apoi s-a pus în aplicare o nouă lege a învăţământului, care instituia învăţământul laic şi interzicea studiul religiei în şcoli. A urmat desfiinţarea Episcopiei Armatei şi interzicerea asistenţei religioase în unităţile militare, închisori, spitale şi azile de bătrâni.

S-a trecut apoi la închiderea mai multor mănăstiri şi schituri, relaţiile cu diaspora au fost suspendate, cele încă existente drastic reduse şi controlate. În plus, s-a trecut la permanenta observare a embrilor clerului. Regimul nu s-a ferit nici să treacă la arestarea unui important număr de preoţi şi călugări, cu un punct culminant între anii 1948-1949 şi 1958-1959.

¹ Dennis Deletant, *Teroarea comunistă în România. Gheorghiu-Dej şi statul poliţienesc, 1948-1965*, Traducere de Lucian Leuştean, Cu o prefaţă a autorului pentru ediţia în limba română, Editura Polirom, Iaşi, 2001, p. 76.

² Carmen Chivu-Duţă, *Culte din România între prigonire şi colaborare*, Editura Polirom, Iaşi, 2007, p. 20.

Prigoana împotriva Bisericii Ortodoxe Române a fost extrem de complexă, această instituție a continuat să existe, fiind însă masiv epurată, controlată și aservită. În plus, s-a urmărit și uneori s-a reușit compromiterea unor importante fețe bisericești:

„Pentru a distruge mai bine Biserica din chiar interiorul său, puterea ateistă s-a gândit că e necesar ca o bună parte din fețele bisericești să fie murdărite moral și, pe urmă, angajate în apărarea comunismului. Așa se face că fiecare lovitură dată de partid Bisericii a fost justificată sau explicată ca provenind din interior. Trecând peste acest șantaj diabolic, guvernul a încercat să corupă, prin alte metode, chiar și preoți ireproșabili, al căror trecut nu avea nici o <<pată>>”³

Pe de altă parte, cea mai tristă soartă pare a o fi avut Biserica Unită Greco-Catolică, care a fost desființată, clerul și enoriașii având de ales între trecerea la ortodoxie sau prigoană. De altfel, toate cultele au avut de suferit, deseori membrii lor fiind închiși.

Bilanțul e necunoscut, însă se știe că un număr mare de persoane au avut de suferit.

La fel ca și în celelalte domenii, și în cel teologic, personalitățile marcante au avut cel mai mult de suferit. Pentru ei, fiind mai vizibili, era greu să treacă neobservați. Și după eliberare, controlul va fi foarte strict, iar libertatea va fi drastic limitată, aproape inexistentă.

În acest context, relevantă este situația scriitorului și clericului Valeriu Anania, ale cărui mărturii reprezintă un moment important în cadrul literaturii române, nu doar prin cuprinsul celor narate, cât și prin forma pe care o îmbracă aceste mărturii.

Valeriu Anania a fost o personalitate puternică a vieții culturale și religioase românești, cunoscut deopotrivă ca scriitor, dar și ca important cleric.

Născut pe 18 martie 1921 în comuna Glăvile, Vâlcea, Valeriu Anania a urmat Seminarul Teologic Central din București, dar și cursuri la liceele Dimitrie Cantemir și Mihai Viteazul, unde și-a susținut și bacalaureatul.

Înscriș într-o organizație legionară a tineretului, a fost arestat în 1941 pentru a fi participat la funeraliile unui comandant legionar și s-a ales totodată cu calificativul de „legionar”, care l-a urmărit întreaga existență și a constituit motiv pentru următoarele acțiuni de urmărire și arestări. Călugărit la Mănăstirea Antim, sub numele de Bartolomeu, a slujit la Mănăstirile Polovragi și Baia de Arieș.

S-a înscris la Facultatea de Medicină și la Conservatorul de Muzică din Cluj, în 1944, unde a condus o grevă a studenților cu caracter anticomunist, dar și antirevizionist, atmosfera fiind extrem de tensionată în zonă după retrocedarea Ardealului. Ca urmare a acestor acțiuni, Valeriu Anania a fost exmatriculat. Și-a continuat ulterior studiile, deși era sub intensă urmărire și supraveghere a autorităților, la Facultatea de Teologie din București și la Academia Andreiană din Sibiu, fiind în cele din urmă licențiat în teologie, în anul 1948.

În perioada patriarhului Justinian Marina, el s-a bucurat de sprijinul și protecția acestuia, desfășurând totodată o intensă activitate de organizare a învățământului bisericesc, apoi de organizare și completare a bibliotecii patriarhale.

Arestat din nou, în 1958, pentru activitate legionară, a fost condamnat la 25 de ani de muncă silnică, efectuând anii de detenție la Aiud până în 1964.

³ Sergiu Grossu, *Calvarul României creștine*, Editura „Convorbiri literare” – ABC Dava, Chișinău, 1992, p. 218.

Ulterior a fost trimis în America, ocupând mai multe funcții în cadrul Arhiepiscopiei Ortodoxe Române de acolo. După Revoluția din 1989, Valeriu Anania a devenit unul dintre cei mai importanți și vizibili clerici.

Valeriu Anania este totodată și un important scriitor. S-a afirmat în literatură încă de pe băncile școlii, făcându-și debutul în anul 1936 la revista *Vremea*, apoi la revista *Dacia Rediviva*, al cărei redactor principal a și fost. Mai târziu, a colaborat la revistele *Gazeta Literară*, *Luceafărul*, *Magazin Istoric*, *Ateneu* și altele. A publicat și în revistele centrale bisericești.

Vorbind de activitatea sa de dramaturg, trebuie să menționăm lucrările *Miorița* (1966), *Meșterul Manole* (1968), *Du-te vreme, vino, vreme!* (1969), *Păhărelul cu nectar* (fantezie pentru copii-1969), *Steaua Zimbrului* (1971), *Poeme cu măști* (1972).

Este autor și al mai multor volume de poezii: *Geneze* (1971), *Istории agrippine* (1976), *File de acatist* (1981), *Anamneze* (1984), *Imn Eminescului în nouăsprezece cânturi* (1992); *Poezie religioasă românească modernă* (1992).

La acestea se adaugă volumele de proză și de eseuri: *Greul Pământului* (1982), *Rotonda plopilor aprinși* (1983), *Cerurile Oltului* (1990), *Amintirile peregrinului apter* (1991), *Străinii din Kipukua* (1979).

O importantă lucrare a fost și transpunerea în limba română a Sfintei Scripturi după Septuaginta, o muncă asiduă și istovitoare desfășurată pe parcursul a peste zece ani și finalizată în 2001.

Valeriu Anania s-a încumetat să aștearnă pe hârtie și amintirile zbuciumatei sale vieți. Grupate sub titlul *Memorii*, cartea sa cuprinde multe experiențe la limită pe care a trebuit să le înfrunte. Dincolo de orice alte considerații, se desprinde imaginea unui om care nu trece neobservat și care nu pregetă să înfrunte destinul atunci când consideră ca aceasta este calea justă.

Din chiar *Cuvântul înainte*, autorul ține să precizeze imposibilitatea acurateții amintirilor, menționând aproximațiile inerente unui asemenea demers. Necesitatea unui demers memorialistic vine din nevoia unui portret al epocii, dar și al parcursului său sinuos:

„Nu am ținut niciodată un jurnal. (...) Vine o vreme când viața ta se cere rostită și astfel decât în graiul convențiilor sociale, mai adevărat adică și mai de-a dreptul, și atunci, în lipsă de altceva, ți-o iei de la capăt pe amintiri, de-a rostogolul, ca apa muntelui poticnită'n pietre, și o duci până unde poți. (...) scrise cam în 9 luni... Le-am scris în grabă, cu ochii pe calendar, fără meșteșug și fără pretenții, căutând să le țin amintirilor o curgere în timpul lor, care totuși suferă de unele aproximații”.⁴

Memoriile sale sunt așadar declarat incomplete, fiind scrise în grabă, însă cu grija de a fi dincolo de un document al epocii, și unul al propriului suflet:

„Memoriile mele sunt departe de a fi complete, mai cu seamă în ultimele capitole, pe care le-am scris biciuit de timp. Dar, așa cum sunt, ele se vor și se propun o mărturie nu numai a unei lumi, ci și a unui suflet.

E vorba de sufletul meu”.⁵

⁴ Valeriu Anania, *Memorii*, Editura Polirom, Iași, 2008, p. 7.

⁵ *Idem*, p. 8.

Talentul artistic al autorului transpare din paginile *Memoriilor*, cu pregnanță din descrierile ce populează textul, dar și din schițele de portret alcătuite prietenilor și cunoscuților săi. Astfel, Radu Gyr ne apare într-o perspectivă înduioșătoare:

„Deși încărcat de suferințe, cu ani grei de pușcărie în spate, cu un ochi pierdut pe front, cu trupul ros de multe beteșuguri, poetul se desfășura vesel, glumeț, sorbind fiecare picătură de viață cu voluptatea celui ce-i cunoaște prețul. Cântăreț <<oficial>> al Gărzii de Fier, Radu Gyr era foarte puțin – aproape deloc – un om politic, ci mai mult un îndrăgostit romantic de o idee romantică.”⁶

Același autor apare înfățișat într-o ipostază a artistului trădat în munca sa, întristat de faptul că nu putea să publice și amar-amuzat atunci povestea cum versurile la care trudise mult pentru obținerea expresiei potrivite reveneau la el deformat, modificate ca urmare a transducerii și reținerii lor defectuoase.

Odată ajuns în arest, Valeriu Anania se trezește într-o nouă realitate, pe care se grăbește să o cunoască, de unde notațiile despre mediul înconjurător, el reamintindu-și cu lux de amănunte aspectul celulei.

Noua realitate e demoralizantă, cel mai chinător aspect fiind, dincolo chiar de zgomotul zăvoarele ce premergea ducerea arestaților la anchetă, supravegherea continuă prin vizetă. O supraveghere percepută drept o tortură, nepermițând nici o clipă de liniște, nici o clipă de singurătate:

„Ochiul acesta apărea din cinci în cinci minute, uneori mai des, dar niciodată mai rar, ziua și noaptea, stăruia două-trei secunde și capacul luneca fără zgomot. Prezența acestui ochi mi s'a părut una din cele mai teribile torturi ale vieții de închisoare comunistă; el te urmărește chiar și atunci când nu se arată, te pătrunde, te furnică, îți citește fața, gesturile și gândurile, îți numără bătăile inimii. Intermitențele apariției lui sunt mult mai crâncene decât dacă celula ar avea ușă de gratii sau pereți de sticlă;(...) Uneori căpăcelul se lăsa, pentru ca ochiul să reapară în secunda următoare, ca și cum s'ar fi răzgândit. Și toată această supraveghere minuțios calculată, cu efecte psihice prevăzute într'un vast laborator al infernului, se petrecea în cea mai desăvârșită liniște, o liniște de cimitir în care morții meditează pe propriile lor morminte.”⁷

Continuând analiza condițiilor de detenție, Anania amintește tortura closetului, felul anume în care trebuiau să doarmă, era o poziție standard, nici o alta nefiind acceptabilă, menționează de asemenea și măsurile preventive luate pentru a evita sinuciderea, celor pedepsiți fiindu-le astfel interzisă chiar și evadarea în moarte.

Dar aduce și o mărturie aparte. Deși notează toate interdicțiile, ține să precizeze, spre deosebire de multe alte mărturii, faptul că rugăciunile nu erau interzise, ajungând la concluzia că probabil erau tolerate doar rugăciunile individuale, nu și cele desfășurate în grup de mai mulți deținuți.

Primul contact cu ancheta este unul blând, fiind iscodit de un ofițer cult, cu care putea purta conversații și nici nu era vorba de vreo maltratare fizică sau psihică, însă anchetatul se simte dezorientat și oarecum dezgolit în fața maldărului de informații de care anchetatorul dispune. Anchetatorul îi dezvăluie chiar la un moment dat că el avea, între altele, ca menire să

⁶ *Idem*, p. 73.

⁷ *Idem*, p. 248.

citească toate lucrările și să stabilească în mod concret caracterul acestora, rezultatul investigației sale urmând a se materializa într-un raport.

Toate aceste informații vaste deținute de către anchetatori sfârșesc prin a demoraliza anchetatul, întrebările care i se pun, termenul care îi este lăsat pentru a se gândi la răspunsuri, eterna frământare cu privire la ce și cât anume cunoaște cel din fața lui are rolul de a-i crea o stare de agitație, încordare. Se produc inevitabil prăbușiri sufletești, neliniște, anxietate. Anchetatul este într-o permanentă stare de incertitudine și agitație sufletească:

„În sufletul meu începeau clătinările, unele prăbușiri. De unde știa Securitatea atâtea amănunte? Reveneam în celulă, îmi scormoneam amintirile, le confruntam cu dosarul și-mi descopeream prieteni în teancul de file pe care anchetatorul le tot răsfoia și după care conducea interogatoriul. Și dacă acești prieteni au spus, pe ce cale au ajuns să mărturisească? Gândurile acestea îmi întunecau zilele, uneori și nopțile.”⁸

Dincolo de răspunderea pentru propria persoană, cel anchetat se vede confruntat și cu responsabilitatea față de celălalt, orice declarație sau cât de mică scăpare putând atrage nenorocirea celui menționat:

Interdicția de a avea hârtie sau instrumente de scris nu l-au împiedicat nici pe el, după cum nu i-a împiedicat nici pe mulți alții aflați într-o situație similară, să își continue munca de creație. După inerentele probleme ale începutului și obișnuirii cu creația și stocarea mentală a variantei potrivite, creația aceasta „nevăzută” a devenit un fel de terapie, dincolo de a fi o necesitate. Finalul detenției l-a aflat cu o mulțime de creații bine finisate și temeinic fixate în memorie. Din mărturiile vremii, de altfel, rezultă că acest efort creator păstrat exclusiv în memorie avea și un rol de exercițiu al creierului, un alt beneficiu constituindu-l rolul terapeutic, efectul de transcendere a realului imediat și detașarea de urâtul situației actuale:

„Acum în celulă, nu aveam nici hârtie și nici creion și nici vreun alt mijloc de a scrie; (...) La început a fost extrem de greu să-mi fac creierul tăbliță și să <<scriu>> pe el. Operația cea mai dificilă nu era <<scrierea>> în sine, ci <<ștergerea>> variantelor inutile, la care ai renunțat după ce ai formulat un vers mai bun, o strofă care ți se pare perfectă; primele variante au tendința de a rămâne și de a nu ceda locul celor următoare sau celei definitive, singura care urmează să fie înregistrată și depozitată în memorie. Am început precaut, cu lucruri simple, versuri scurte, rime împerecheate, spre a îndrăzni apoi tot mai mult spre forme mai pretențioase. Sentimentul izbutirii îmi lumina sufletul; munca aceasta era nu numai o sustragere de la anchetă și o umplere a timpului gol, ci un act de creație în sine, care mă împlinea. Am lucrat astfel cu regularitate și îndărătnicie, zi de zi, vreme de șase ani, oriunde m'am aflat, și am ieșit din închisoare purtând în memorie două piese de teatru complete și o mulțime de poezii, totalizând aproape douăsprezece mii de versuri.”⁹

Și ulterior revine cu mențiuni privitoare la marea fericire și ușurare induse de munca de creație desfășurată în detenție. Focalizarea pe domeniul creator i-a permis lui Valeriu Anania să se detașeze în bună măsură de realitatea sordidă în care se afla.

Confruntările cu diverși anchetatori îl determină să perceapă acut raportul inherent ce se leagă între cele două părți, astfel cele două entități sunt clar opuse, fiecare având ca scop câștigarea confruntării:

⁸ *Idem*, p. 261.

⁹ *Idem*, p. 257-258.

„Anchetatorul și anchetatul sunt două cetăți închise care se scrutează reciproc și-și caută fisuri: primul bănuiește că celălalt știe mult mai mult decât spune, al doilea caută să ghicească unde anume vor să ajungă întrebările (de obicei, puse de la distanțe mari, cu salturi surprinzătoare, ca la șah). Eu aveam de partea mea adevărul (și un plus de intelect), el avea de partea lui puterea (și un plus de viclenie).”¹⁰

Atitudinea în cadrul anchetei este și din punctul său de vedere cea de rezistență și de negare cât mai mult posibil, este o veritabilă obligație care îi revine celui anchetat, de a nu oferi informații:

„Negația într’o anchetă la Securitate e aproape o obligație morală a celui întrebat, și ea durează fie până la epuizarea rezistenței fizice, în caz de tortură, fie în fața unor evidențe zdrobitoare pe care anchetatorul ți le pune în față.”¹¹

Necolaborând satisfăcător cu anchetatorii, urmează și partea fizică a anchetei, respectiv bătaia cruntă, înfiorătoare, inumană la care este supus. Scena este descrisă cu lux de amănunte, surprinzând atât descrierea fizică a unuia dintre cei mai duri bătăuși din pușcărie, cât și întreaga gamă de torturi la care a fost supus, precum și reacțiile sale fizice și psihice. Sunt imagini agresive, pe care Valeriu Anania le redă în cheie realistă, crudă:

„O ploaie de lovituri, din amândouă părțile, ritmic, ca pe nicovala potcovăriei, s’a năpustit pe tălpile mele. atunci am început să urlu, și-mi era rușine de mine, și nu voiam să urlu, și urlam îngrozitor – îmi dădeam bine seama – și mușcam aerul și simțeam nevoia să-mi înfig dinții ceva și am nimerit, zvârcolindu-mă, piciorul celui ce ținea de capătul funiei și l-am mușcat de pantalon și i-am auzit înjurătura, apoi am leșinat din nou.”¹²

Refacerea a fost grea după acest episod al bătăii, însă a avut drept consecință și o oarecare îmbunătățire a comportamentului gardienilor care nu îl ajutau, dar măcar nu îl bruscău, nu îi îngreunau inutil existența. Readus după o vreme în fața anchetatorului, Valeriu Anania semnează o declarație conform căreia recunoștea activitatea legionară, conștient că astfel își semnează singur condamnarea, însă ușurat că nu mai era chinuit cu întrebări al căror scop era ajungerea la însuși patriarh, cum încercaseră inițial anchetatorii.

Procese se finalizau inevitabil cu condamnări grele pentru toți cei implicați. Dincolo de deznădejdea resimțită la auzul acestor ani grei de detenție, deținuții simteau o oarecare ușurare la gândul că vor scăpa de durele anchete de la Securitate. Sperau în condiții mai umane de detenție și să scape de bătăile și celelalte forme de tortură. Apare ca ireală, însă perfect plauzibilă în acest context, ușurarea resimțită de deținuți când își dau seama că urmează să fie transferați la penitenciar.:

Remarcă și el unele semne de omenie, de normalitate umană, la unii gardieni, care nu înțeleg să îngreuneze situația celor deținuți, spre deosebire de imaginea feroasă a prototipului de gardian:

„Mi se păruse și altădată că întrezăresc asemenea scăpări de omenie la angajații Securității, oameni instruiți în legea neîndurării, a asprimei, a vorbei răstite, a sprâncenei încruntate, a întunecimii de suflet și a îngustimii de minte.”¹³

¹⁰ *Idem*, p. 259.

¹¹ *Idem*, p. 262.

¹² *Idem*, p. 270-271.

¹³ *Idem*, p. 288.

Pretutindeni unde se află, Valeriu Anania este precedat de faima sa. Uneori el se simte obosit de a fi mereu în vizorul și în atenția tuturor, și-ar dori și clipele de liniște ale anonimatului. Un astfel de moment se petrece și la închisoare, unde este de fiecare obiectul atenției și analizei:

„Pe după gratiile camerelor vecine se îngrămădiseră capete câte puteau să încapă, nerasse, cu ochii mari. Cei din lotul mei fuseseră răsfirați prin toată pușcăria și răspândiseră vestea că eram acolo. Nu mă simțeam bine; aș fi vrut să fiu un anonim, un pușcăriaș oarecare, să trec printre oameni neobservat. Nu se putea. Destinul numelui mă urmărea și acolo unde ar fi trebuit să fiu un simplu număr.”¹⁴

Aspectul asemănător al celulelor, continuul du-te-vino, precum și monotonia zilnică fac imposibilă o acuratețe a a detaliilor relatate, lucru de care și autorul este conștient și pe care ține să îl menționeze cu sinceritate:

„Dacă cineva ar verifica acuratețea acestor amintiri printr’o confruntare cu scriptele arestului, ar afla multe nepotriviri în ce privește, mai ales, cronologia vieții mele de celulă. Nu numai zilele semănau una cu alta, ci și camerele: aceeași așezare a paturilor, aceeași fereastră, sus, cu gratii și plasă de sârmă, același bec deasupra ușii, același closet turcesc, aceeași vizetă cu spion. Ședea un timp cu câțiva camarazi, unul sau mai mulți plecau, unul sau mai mulți le lua locul, într’o continuă vânturare de chipuri și suflete.”¹⁵

Valeriu Anania este dus la Uranus pentru a servi ca martor (al acuzării, desigur!) în procesul lui Radu Gyr. Aici beneficiază de un alt fel de tratament, e dus într-o cameră la demisol, primește cafea, apoi hârtie, creioane, țigări și i se cere să scrie tot ce nu a declarat la anchetă. Inițial, el refuză să adauge ceva la declarația sa; inspectând celula vede un păianjen, apoi o muscă, iar aceasta din urmă îi readuce în memorie imaginea Mariței, o muscă pe care el și colegii de celulă o adoptaseră și o tratau cu multă afecțiune căci îi scotea din rutina zilnică, iar dispariția sa într-o bună zi i-a întristat pe toți. Amintirea Mariței îl face să speculeze ca aceea pe care o vede în actuala celulă ar fi tot ea. Observând că păianjenul e flămând, el prinde musca și i-o dă păianjenului, urmărind apoi fascinat cum acesta o devorează. După care, el trece la masă și începe să scrie. În ziua următoare, își continuă istorisirea, scriind necontrolat și dominat de o dorință neostenită de a se descărca de gândurile negative:

„Am prins a continua istorisirea de unde o lăsasem și, pe măsură ce scriam, creștea în mine un fel de poftă de a spune, de a mărturisi, de a-mi descărca sufletul și năduful, de a denunța, de a nu lăsa să-mi scape nici un amănunt. Mai mult, îmi răsturnasem perspectiva și, de unde până aici mă dominase tendința de a-mi apăra prietenii și de a pune cât mai puține pe seama lor, acum simțeam un fel de voluptate să le descopăr fapte și atitudini ce-i calificau drept adversari ai regimului. (...) Scriam, scriam și nu mă opream și mă miram de mine și continuam să scriu, prins de un fel de furie împotriva tuturor celor ce erau atunci liberi în timp ce eu zăceam în pușcărie. Scriam ca un apucat, ca un posedat, devenisem rău. Eram, până la un punct, conștient de ceea ce făceam, dar simțeam o plăcere dureroasă de a-mi biciui astfel conștiința și de a săvârși o nelegiuire împotriva propriei mele naturi.”¹⁶

¹⁴ *Idem*, p. 290.

¹⁵ *Idem*, p. 291.

¹⁶ *Idem*, p. 299.

În celulă noaptea, își amintește de muscă, apoi de comportamentul său și încearcă să și-l explice, își reamintește de zvonurile conform cărora se foloseau droguri pentru a obține declarațiile dorite de la anumiți deținuți. Ca urmare, Valeriu Anania nu mai bea cafeaua care îi era oferită și nu mai scrie, dar este chinuit de remușcări și voiește să se autopedepsească, gândindu-se chiar la o pedeapsă cruntă, de la care însă se oprește la timp.

Supus la atâtea chinuri și îndoieli, purtat între închisori, Valeriu Anania trece printre oamenii liberi și este izbit de nepăsarea lor, de calmul și orbirea cu care aceștia trec pe lângă un semen de-al lor aflat în cătușe. Este un episod care îl determină la amare reflecții:

*„Iată, îmi ziceam, viața e aceeași, nimic nu s'a schimbat, oamenii par mai mult sau mai puțin fericiți și nimeni nu se sinchisește că aproape atinge cu umărul un semen în cătușe, purtat orbește dintr'o celulă în alta, cu douăzeci și cinci de ani de osândă în spinare. Nu se poate așa, Valeriu, dacă nu-ți vei face și menține o viață interioară, te vei distruge sufletește numai la gândul că toată lumea asta te ignoră, că nu ia act nici măcar de existența, necum de suferința ta.”*¹⁷

Setea de cultură, împărtășirea cunoștințelor care aveau loc în mai toate celulele transpare și din *Memoriile* lui Valeriu Anania. Și în *Memoriile* sale sunt surprinse condițiile inumane de detenție. Frigul și foamea sunt la ordinea zilei și îi aduc pe deținuți în situații limită. La toate acestea se adaugă și dorul de ducă, de aer, de natură. Un dor chinuitor de libertate!

*„Hrana era înfiorător de săracă și am văzut oameni plângând de disperare; (...) Acolo, la Pitești, am simțit foamea chinuitoare, obsedantă, foamea fizică și foamea psihologică; noaptea mă visam înfulecând, mă trezeam cu fălcile încleștate, ziua nu plănuiam altceva decât ca, dacă voi mai fi vreodată liber, să investesc totul în bucătărie și artă culinară. Și mă mai năpădea un dor. Când eram scoși la aer, în curte, de pe vârful scării puteam să văd, numai pentru câteva secunde, pădurile mari și verzi ale Argeșului și mă visam cutreierându-le călare, haiducește, cu desagii la oblânc, într'o pribegie fără sfârșit, a celui ce nu e menit a avea cetate stătătoare pe acest pământ. Doamne, cât de dureros mă chemau acele păduri ale Argeșului!”*¹⁸

Reeducarea de modă nouă, bazată nu pe teroare fizică, ci pe îndoctrinare, îi produce repulsie, însă îi urmează treptele. Pentru a uita și a se detașa de mizeria cotidiană, el se cufundă în creația artistică.

Valeriu Anania pleacă din penitenciar odată cu ultimul lot de deținuți eliberați de la Aiud și privește cu bucurie spre libertate, știind că are puterea de a se adapta. De altfel, își dă seama curând că nu e singurul în aceeași situație, ochiul bine format după anii de detenție identificând cu ușurință pe cei asemeni lui și înțelegând totodată dorința acestora de a păstra distanța, Securitatea părând a veghea din umbră permanent:

„Mi-a dat Dumnezeu, pe lângă altele, darul de a mă adapta repede oricărei condiții de viață. În acel început de august revedeam Bucureștii după șase ani și două luni, cu grădinile revărsate peste garduri, și mi se părea că sunt liber de când lumea. Mai mult decât libertatea îmi făcea bine sentimentul anonimatului, deși, la drept vorbind, părul tuns la piele, soldățește, și pantalonii largi, demodați, trădau cu ușurință pușcăriașul scăpat de curând. Oameni tunși

¹⁷ *Idem*, p. 303.

¹⁸ *Idem*, p. 312.

chilug mișunau prin tot orașul, își căutau rude pierdute și prieteni uitați, dar se ocoleau unul pe altul, cu spaima că ochiul atent al Securității ar putea să interpreteze o nouă conspirație."¹⁹

Valeriu Anania a reușit într-adevăr să se reintegreze rapid în societate grație prietenilor care nu l-au abandonat, dar și structurii sale răzbătătoare și puternice.

Memoriile lui Valeriu Anania cuprind însemnări nu doar despre experiența sa ca deținut politic în perioada regimului comunist, ci și însemnări despre întreaga sa viață și multe încercări prin care a trecut. O existență tumultuoasă, nu lipsită de experiențe grele, peste care a reușit să treacă și despre care, ani mai târziu, a avut curajul să scrie și apoi să le încredințeze luminii tiparului.

Din tinerețe, Valeriu Anania a simțit o aplecare înspre viața literară și a încercat să își croiască un drum în acest domeniu, colaborând la numeroase reviste și participând la cenaclurile importante ale vremii. Valeriu Anania a slujit cuvântul purtător de semnificații atât ca autor, cât și ca important cleric:

„Opera lui Valeriu Anania ne încredințează de rolul cuvântului în activitatea de slujire a Bisericii (...) Arta cuvântului îl consacră pe autor drept unul dintre cei mai buni oratori ai timpului nostru, fapt bine cunoscut din rostirea duminicală a predicilor de la amvonul catedralei mitropolitane din Cluj.

Ascultarea predicilor – filtrate prin sursele unei întregi biblioteci – dincolo de conotațiile literaro-hermeneutice, constituie o neîntrecută experiență de viață"²⁰

Memoriile lui Valeriu Anania reprezintă un moment de reper în literatura română, atât prin valoarea lor documentară, cât și prin valoarea lor artistică.

Bibliografie:

- Anania, Valeriu Anania, *Memorii*, Editura Polirom, Iași, 2008.
- Chivu-Duță, Carmen, *Culte din România între prigonire și colaborare*, Editura Polirom, Iași, 2007.
- Deletant, Dennis, *Teroarea comunistă în România. Gheorghiu-Dej și statul polițienesc, 1948-1965*, Traducere de Lucian Leuștean, Cu o prefață a autorului pentru ediția în limba română, Editura Polirom, Iași, 2001.
- Grossu, Sergiu, *Calvarul României creștine*, Editura „Convorbiri literare” – ABC Dava, Chișinău, 1992.
- Pălimaru, Nicoleta, *Valeriu Anania. Opera literară*, Editura Limes / Renașterea, Cluj-Napoca, 2011.

¹⁹ *Idem*, p. 336.

²⁰ Nicoleta Pălimaru, *Valeriu Anania. Opera literară*, Editura Limes / Renașterea, Cluj-Napoca, 2011, p. 213.

